MONATSHEFTE

FÜR

MUSIK-GESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN

VON DER

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG.

ELFTER JAHRGANG

1879.

REDIGIRT

VON

ROBERT EITNER.

BERLIN.

Kommissions-Verlag von T. Trautwein,

Kgl. Hof-Buch- und Musikalien-Handlung,

W. Leipzigerstrafse 107.

Nettopreis des Jahrganges 9 Mark.

Inhalts-Verzeichniss.

Ehren- und korrespondierende Mitglieder.

Prof. Dr. E. Krüger in Göttingen
P. Anselm Schubiger in St. Einsiedeln (Schweiz)
Raymund Schlecht, geistlicher Rath in Eichstaett
Jul. Josef Maier, Custos der musikal. Abtheilung der kgl. Bibliothek in München.

Vorstands-Mitglieder.

Prof. Franz Commer, Berlin, Vorsitzender
Dr. B. A. Wagner, Berlin, stellvertretender Vorsitzender
Rob. Eitner, Berlin, Sekretär, S. W. Bernburgerstrasse 9
Wilhelm Schulze, Berlin, Mitglied des Ausschusses.

Ordentliche Mitglieder.

J. Angerstein, Rostock
Adolf Auberlen, Pfarrer, Hassfelden (Württemberg)
Ev. J. Battlogg, Frühmesser u. Chorreg. in Gaschurn
Wilh. Bäumker, Kaplan, Niederkrüchten
Georg Becker, Lancy b. Genf
W. Bethge, Organist in Halberstadt
H. Böckeler, Domchordir., Aachen
Dr. Boecker, Pfarrer, Fischeln
P. Bohn, Trier
Dr. W. Braune, Prof. u. Custos a. d. Univ.-Bibl. Leipzig.
Prof. Dr. Crecelius, Elberfeld
Alfr. Dörffel, Leipzig
O. Dressler, Chordirektor, Weingarten.
Dr. Faifst, Prof., Stuttgart
Dr. F. Fraidl, Graz
Edm. Friese, Musikdir., Offenbach a/M.
Ad. Frölich, Stadtpfarrer, Diefsenhofen (Schweiz)
Moritz Fürstenau, Dresden
Franz Xav. Haberl, Kapellmeister, Regensburg
J. Ev. Habert, Organist und Redakteur, Gmunden
S. A. E. Hagen, Kopenhagen
Mich. Haller, Chorreg., Regensburg
Mich. Hermesdorff, Musikdir., Trier
August Hettler, Minden
Dr. Hoppe, Kapitular, Frauenburg
Otto Kade, Musikdirekt., Schwerin i. M.
Kirchhoff und Wigand, Leipzig
Utto Kornmüller, Kloster Metten in Niederbayern
Alex. Kraus Sohn, Florenz
Emil Krause, Hamburg
Arnold Kuczynski, Firma F. Butsch Sohn, Augsburg
Freiherr von Liliencron, Klosterpropst, Schleswig
Bernh. Loos, Lehrer, Hofwyl bei Bern
J. H. Meier, Organist, Schönberg i. M.
Dr. Melde, Prof., Marburg
Freiherr von Mettingh, Zerzabelshof b. Nürnberg
Therese von Miltitz, Meran
Wigand Oppel, Frankfurt a/M.
Albert Quantz, Göttingen
Julius Richter, Pastor in Tempel
Carl Riedel, Professor, Leipzig
A. G. Ritter, Musikdirektor, Magdeburg
Prof. Dr. Jul. Schäffer, Musikdirektor, Breslau
Dr. Wilhelm Schell, Prof., Carlsruhe
H. M. Schletterer, Kapellm., Augsburg
L. Schlottmann, Berlin
F. Simrock, Berlin
F. Z. Skuhersky, Direktor, Prag
J. A. Stargardt, Berlin
Prof. G. W. Teschner, Berlin
Prof. J. Tresch, Kapellm., Eichstaett
Leopold Unterkreuter, Pfarrer, Oberdrauburg i. Kärnten
Joaquim de Vasconcellos, Porto (Portugal)
Jos. Wilh. von Wasielewski, Bonn
C. F. Weitzmann, Berlin
Dr. Franz Witt, Schatzhofen

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XI. Jahrgang. 1879.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg. — Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 1.

Unsere weitere Aufgabe.

Zehn arbeitsvolle Jahre sind verflossen seit der Gründung der Monatshefte für Musikgeschichte und das gewonnene Resultat kann wohl mit Befriedigung erfüllen: denn gar mancher Abschnitt der Musikgeschichte ist durchgearbeitet, nicht einmal, sondern immer wieder, bis er in allen Einzelheiten so klar vor uns liegt, als wäre es heute geschehen. Ebenso sind wenig gekannte Meister, von denen höchstens ein oder das andere Werk bekannt war, in ihrer ganzen Thätigkeit, sammt ihrem äufseren Lebenswandel ans Tageslicht gezogen und in allen Phasen untersucht und geprüft.

In dieser Weise ist ganz besonders dem 16. Jahrhunderte, vom Beginne desselben bis zum Schlusse, die gröfstmöglichste Aufmerksamkeit gewidmet worden und man kann heute wohl behaupten, dass uns keine Periode, keine Erscheinung auf dem Felde der Musik in diesem Jahrhundert fremd und unbekannt ist.

Es wäre thöricht zu sagen: nun lasst dies Jahrhundert ruhen und wendet euch anderen zu, die noch brache und fast unbekannt daliegen, denn es widerspräche nicht nur den Gewohnheiten des Menschen: etwas Liebgewonnenes und Schwererrungenes plötzlich zu verlassen, sondern es würde sich auch Niemand um die Aufforderung kümmern.

Dennoch wagen wir unsere geehrten Mitarbeiter darauf aufmerksam zu machen, dass wir unsere Aufgabe nur dadurch erfüllen und sie ganz erfüllen, wenn wir den späteren Jahrhunderten eine gleiche Aufmerksamkeit widmen, wie es bisher mit dem funfzehnten und sechszehnten geschehen ist.

Das siebenzehnte Jahrhundert z. B. bedarf so sehr einer gründlichen Durchforschung, denn was wir bisher darüber besitzen sind nur kleine Anfänge, doch scheint es, als wenn sich Jeder vor der Sisyphus-Arbeit scheute. In der That eine Arbeit des Sisyphus, denn man muss wieder von vorn beginnen und von der Höhe der musikalischen Leistungen des 16. Jahrhunderts herabsteigen zu den kindlichen Versuchen in der Monodie und zu dem ungeschickten plumpen Bassus continuus. Dort gähnt uns aus den ersten dramatischen Versuchen und den Milliarden von Cantaten das Urbild der Wagner'schen unendlichen Melodie entgegen, hier durchblättern wir trostlose Klavier- und Orgelstücke mit ihren langweiligen Tiraden und Springerchen. Es ist, als wenn selbst die Besten sich bemühten, Alles zu vergessen und Alle einem unklar vorschwebenden Ideale nachstrebten, was sie nicht zu fassen vermögen.

So erscheint uns heute das 17. Jahrhundert in seinen musikalischen Bestrebungen. Doch was kennen wir von seinen Leistungen? Vereinzeltes, was dieser oder jener zufällig gefunden und veröffentlicht hat. Ein Gesammtüberblick und eine Prüfung und Sichtung des Materials fehlt noch ganz und gar. Dass es nicht so traurig aussah, wie es oft scheint, beweisen schon die Orgelstücke von Sweelinck und die wenigen von Heinrich Schütz bekannt gewordenen Gesangswerke.

Man glaube nicht, dass die historische Untersuchung im 17. Jahrhundert weniger Interesse biete als in den früheren; man verfolge z. B. nur die von Georg Becker in dem letzten Jahrgange der Monatshefte angestellten Erforschungen über die Kunde einer Gesangsmethode und Stimmbildung, oder man vergegenwärtige sich diejenigen Meister, welchen die Zeitgenossen den Lorbeer zuerkannten, wie Carissimi, Alessandro Scarlatti, den bereits genannten Heinrich Schütz, und mit der näheren Kunde wird auch das Interesse und die Arbeitslust wachsen.

Deutschlands Leistungen im 17. Jahrh. sind fast unbekannt; Namen, wie Schütz, Johann Rosenmüller, die beiden Ahle, Caspar von Kerl, Andreas Hammerschmidt, Samuel Scheidt, Joh. Hermann Schein, Wolfgang Carl Briegel, sind zwar bekannt (der erstere ist durch von Winterfeld einigermaſsen bekannter gemacht) doch damit sind wir auch fertig.

Mit diesen Vorsätzen wollen wir das zweite Jahrzehnt antreten und wünschen, dass uns gleiches Glück wie im ersten begleite.

Giov. Maria Lanfranco und Fétis.

Eine Berichtigung

von

W. J. v. Wasielewski.

Fétis hat durch seinen anerkennenswerthen Sammelfleifs, wie bekannt, eine grofse Masse kunsthistorischen Materials zusammengebracht und in seinen Werken niedergelegt; doch ist dieses Material im Einzelnen leider häufig ungenau, ja mitunter völlig unrichtig. Wer daher die Angaben des genannten Musikschriftstellers für kunsthistorische Arbeiten benutzen will, kann nicht bedachtsam genug zu Werke gehen. Ich habe mich bemüht es zu thun, und dennoch neuerdings eine unliebsame Erfahrung machen müssen, die aufs Neue zur Vorsicht mahnt. Die Sache ist folgende:

In seiner Schrift „Antoine Stradivari" (Paris 1856) sagt Fétis S. 46, dass das Wort „Violino" bereits in Giov. Maria Lanfranco's „Scintille di musica" (Brescia 1533) vorkommt. Da mir dieses Werk bis vor Kurzem unzugänglich geblieben war,*) ich also die Richtigkeit der fraglichen Angabe nicht zu kontrolliren vermochte, so machte ich bona fide von derselben Gebrauch in meiner Geschichte der Instrumentalmusik des 16 Jahrhunderts (S. 73), wie dies unter anderem vorher auch schon von Abele in dessen Schriftchen „die Violine" geschehen ist.

Ein Zufall führte mich zu Ende dieses Sommers nach Gotha und in die dortige herzogliche Bibliothek. Hier, wo ich es am Wenigsten vermuthet hätte, fand sich zu meiner Ueberraschung das oben erwähnte Werk Lanfranco's in einem wohlerhaltenen Exemplare vor. Eine sofortige genaue Durchsicht desselben ergab, dass der Name „Violino" in demselben gar nicht vorkommt, sondern nur das Wort „Violone" resp. „Violoni". Am Schlusse seiner „Scintille di musica" giebt Lanfranco nämlich eine Anweisung für die Stimmung verschiedener zu Anfang des 16. Jahrhunderts gangbarer Tonwerkzeuge, insbesondere der Tasteninstrumente, der Lyra, der „Violetta da Braccio" (es ist die kleine dreisaitige Geige jener Zeit mit einem

*) Natürlich ist es nicht möglich, alle gelegentlich citirten alten kunstwissenschaftlichen Werke, so sehr dies auch erwünscht wäre, im Original kennen zu lernen, schon einfach deshalb nicht, weil trotz aller Bemühungen mitunter gar nicht zu ermitteln ist, in welcher Bibliothek etwa ein in Frage kommendes Buch existirt, — ein Uebelstand, welcher theils der Geheimthuerei, theils der Bequemlichkeit gewisser neuerer Autoren zuzuschreiben ist.

Steg und ohne Bünde auf dem Griffbrett), der Harfe, Laute und Zither („Cethara") so wie der „Violoni da tasti & da Arco".

Es ist offenbar, dass Fétis aus „Violone" ohne genau hinzusehen, „Violino" gemacht hat, denn aufserdem kommt in dem ganzen Buche Lanfranco's keine Spur des erwähnten Terminus weiter vor. Damit nun nicht noch Andere in Betreff des fraglichen Citats irre geführt werden, sei dasselbe hiermit ein für allemal berichtigt.

Die früheste unzweifelhafte Erwähnung des Namens „Violino" bei einem italienischen Schriftsteller dürfte sich, soweit ich bis jetzt habe feststellen können, in folgendem Werke: „Prattica di musica utile e necessaria etc. composta dal R. P. J. Lodovico Zacconi, Venezia 1592", finden, welches gleichfalls in der herzogl. Bibliothek zu Gotha aufbewahrt wird. Zwar ist in dem „Vocabolario della Crusca" unter dem Artikel „Violino" auf eine Stelle in Benedetto Varchi's „l'Ercolano" Bezug genommen, wonach dieser Terminus schon in dem eben erwähnten Buche gebraucht worden wäre. Allein auch diese Angabe beruht, eben so wie die bereits besprochene Fetis', auf einem Irrthum. Allerdings ist in der Ausgabe des beregten Werkes Varchi's vom Jahr 1730 (Florenz) „Violino" für „Violone" gesetzt, aber ganz willkürlich. Denn die erste Ausgabe des „l'Ercolano" vom Jahre 1570 erweist, dass Varchi „Violone" geschrieben hat, womit auch die späteren Auflagen von 1774 (Padua) und 1859—60 (Florenz) übereinstimmen.*)

Demgemäfs hat bei Abfassung des Artikels „Violino" in dem Vocabolario della Crusca zufälligerweise die Ausgabe des „l'Ercolano" vom Jahre 1730 vorgelegen, welche in dem angeführten Falle eben unkorrekt ist.

Sicher ist, dass weder Lanfranco noch Varchi das Wort „Violino" gebraucht hat, sondern dass bei Beiden immer nur vom „Violone" die Rede ist. In Betreff dieses letzteren Ausdruckes ist es jedenfalls bemerkenswerth, denselben im 16. Jahrhundert schon auf Streichinstrumente angewandt zu sehen, — eine Thatsache, auf die meines Wissens noch nicht hingewiesen worden ist. Bekanntlich verstehen wir unter diesem Namen den heutigen Contrabass, den aber Lanfranco eben so wenig im Sinne haben konnte wie Varchi, da dieses

*) Die betreffende Stelle in Varchi's „l'Ercolano" heifst: „E come disse messer Lazzaro di messer Sperone, che chi non poteva sonare il liuto, e'violoni, sonasse il tamburo, e le campane." Das Wort „Violoni" kommt übrigens in Varchi's Werk noch an zweien anderen Stellen vor. Siehe die Ausgabe von 1859—1860, S. 140 und 149.

Instrument damals noch gar nicht existirte. In der That zeigt auch die Anweisung, welche Lanfranco für die Stimmung der „Violoni“ giebt, dass von ihm nichts Anderes als die sechssaitigen „Grofsen Geigen“ oder „Violen“ jener Periode gemeint waren, welche man in drei verschiedenen Gröfsen für den Discant (Soprano), für den Alt und Tenor, wie für den Bass besafs. Ueber die Stimmung dieser sogenannten „Violoni“ erklärt sich Lanfranco im Wesentlichen wie folgt: Zwischen der Stimmung des Violone und der Laute giebt es, abgesehen davon, dass die letztere doppelchörig ist, keinen Unterschied. Wenn man nun den Tenor des „Violone“ so gestimmt hat, wie es in Betreff der Laute zu geschehen hat, so zieht man den Sopran von Saite zu Saite eine Quart höher wie den Tenor. Will man mit diesen beiden Instrumenten sodann auch den Bass zusammenstimmen, so stellt man ihn Saite für Saite eine Quint oder auch eine Quart tiefer wie den Tenor.

In Noten ausgedrückt würde dies ergeben:

1. Für den Tenor: A d g h $\bar{e}$ $\bar{a}$.
2. Für den Sopran: d g $\bar{c}$ $\bar{e}$ $\bar{a}$ $\bar{\bar{d}}$.
3. Für den Bass: D G c e a $\bar{d}$ oder E A $\bar{d}$ fis h $\bar{e}$.

Diese Stimmungsverhältnisse entsprechen den Regeln, welche Hans Gerle in seiner „Musica Teusch“ (1532) für die Stimmung der „Grofsen Geigen“ oder Violen giebt, bis auf einen Punkt. Der letztgenannte Autor lehrt nämlich, dass der Discant eine Quint höher und der Bass eine Quart tiefer stehen solle, wie der Tenor, während Lanfranco das Umgekehrte vorschreibt, — wiederum ein Beweis mehr, dass die Stimmung der Streichinstrumente in jener Zeit noch keine stabile war, sondern auf verschiedene Weise gehandhabt wurde, wie ich dies in meiner Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts näher nachgewiesen habe.

Für die 6 Saiten der „Violoni“ giebt Lanfranco folgende Namen, denen ich die entsprechenden, von Gerle gebrauchten deutschen Benennungen zur Seite stelle:

Canto = Quintsait.
Sottanella = Gesangsait.
Mezzanella = Mittelsait.
Tenore = Klein Bumhardt.
Bordone = Mittel Bumhardt.
Basso = Grofs und Ober Bumhardt.

Nachstehend lasse ich noch eine kurze Beschreibung des Lanfranco'schen Buches folgen, welches mir die Veranlassung zu den

vorstehenden Mittheilungen gegeben hat. Format: Queroktav, 15 Cent hoch, 21 Cent. breit. Umfang: 142 Drucksoiten Text, aufser dem Inhaltsverzeichniss und der Vorrede. Die letztere ist datirt: „Da Brescia, nella casa della Cantoria del Domo, alli VII. di Marzo M.D.XXXIII."

Der vollständige Titel*) lautet: Scintille di Musica di Giovan Maria Lanfranco da Terentio Parmegiano, che mostrano a leggere il Canto Fermo, & Figurato, Gli accidenti delle Note Misurate, Le Proportioni, I Tuoni, Il Contrapunto, Et la divisione de Monochordo, Con la accordatura de varii instrumenti, Dalla quale nasce un Modo, onde ciascun se stesso imparare potra le voci di

La La
Sol Sol
Fa Fa
Mi Mi
Re Re
Ut Ut.

In Brescia per Lodovico Britannico M D.XXXIII.

A. W. Ambros,

Geschichte der Musik. Vierter Band, Fragment. Leipzig, Leuckart, 1878.

Vorwort von Nottebohm. Nachwort von E. Schelle.

(Otto Kade.)

Endlich ist der langersehnte vierte Band der Musikgeschichte von Ambros erschienen. Leider als Fragment und als opus posthumum des viel zu früh verstorbenen genialen Verfassers. Gerade zehn Jahre sind seit dem Erscheinen des dritten Bandes verflossen, trotz der energischen Anstrengungen, die Schreiber dieser Zeilen im Vereine mit dem Verleger zuletzt noch im Sommer 1871 bei Gelegenheit der Holbeinausstellung in Dresden für eine beschleunigtere Förderung des grofsartigen Werkes in mündlicher Vereinbarung unternahmen. Ein trauriges Missgeschick aber scheint über der deutschen

*) Nicht einmal den Titel hat Fétis richtig kopirt. Er giebt ihn in seiner Biographie universelle wörtlich so: Scintille o sia regole di musica, che mostrano a leggere il canto fermo e figurato, gli accidenti delle note mensurate, le proportioni e tuoni, il contrapunto e la divisione d'il monocordo; con la accordatura di varii instrumenti, della quale nasce un modo, unde ciascun per se stesso imparare potrà le voci etc. etc.

Musikgeschichte zu walten! Noch sind wir nicht in den Besitz einer vollständigen quellenmäſsig bearbeiteten Geschichte der Musik gelangt. — Die beiden einzigen, welche in der That auf diesen Titel Anspruch machen können, Forkel und Ambros, sind bis jetzt unvollendet geblieben. Auch Ambros scheint zum Torso verdammt zu sein trotz des ernstlichsten Bestrebens des Verlegers, die Fortsetzung des Werkes bis auf die neueste Zeit herab in der begonnenen Weise zu ermöglichen. Wer darf aber wagen bei dem fühlbaren Mangel an gründlichen Vorarbeiten und Studien an eine Bearbeitung des ungeheuren Materials im 18. Jahrhunderte in Italien, Deutschland, Frankreich, resp. England heranzutreten? Kümmern wir uns jedoch nicht um die Zukunft, sondern halten wir uns an die Gegenwart und an das, was der vorliegende vierte Band uns bietet. Da haben wir alle Ursache, dem genialen Autor für die reiche Fülle neuer Thatsachen, für die gründliche Untersuchung aller einschlagenden Quellenwerke, für die geistreiche Behandlung des nicht selten spröden Quellenmaterials über das Grab hinaus im hohen Grade dankbar zu sein. Es hat bis jetzt kein deutscher Musikschriftsteller so wie er es verstanden, das „utile dulci" des alten Dichters auf diesem speciellen Kunstgebiete praktisch darzuthun. Als eine Errungenschaft der neuern Zeit, auf die wir gewiss mit Recht stolz sein können, muss es insbesondere bezeichnet werden, dass die Reichhaltigkeit oder Sprödigkeit des Stoffes auf den Glanz der Darstellung einen nachtheiligen Einfluss nicht ausüben dürfe, dass im Gegentheile dem ungefügesten Materiale die nöthige Weichheit und Elasticität durch richtige Behandlung beigebracht werden müsse. Auch der vorliegende vierte Band bestätigt diese Thatsache, die schon als besonderer Vorzug den früheren Bänden nachgerühmt werden musste, in eclatanter Weise wieder aufs Neue. Da der Verfasser das Manuscript nicht völlig druckreif hinterlassen hat, so sah sich der Verleger genöthigt, dasselbe auf den Rath sachkundiger Männer als Fragment ohne irgend erhebliche Zuthat fremder Hand drucken zu lassen. Dadurch erklärt es sich, dass die einzelnen Abhandlungen mehr den Charakter selbständiger, für sich bestehender, in sich abgeschlossener Essays tragen, als Abtheilungen eines innerlich gefügten groſsen Ganzen. Der Inhalt des Bandes gruppirt sich kurz in folgende Abschnitte: I. Palestrina. II. Zeit des Palestrinastyles. III. Der monodische Styl in Rom. IV. Die Musikreform und der Kampf gegen den Kontrapunkt. V. Die Zeit des Ueberganges. VI. Die Zeit der ersten dramatischen Musikwerke. VII. Claudio

Monteverde. VIII. Theoretiker und Lehrer, und endlich, IX. Italienische Organisten. Offenbar sind einzelne dieser Abhandlungen mit besonderer Vorliebe und Auszeichnung gearbeitet. Das spürt man quantitativ, noch mehr aber qualitativ. Unter die Glanzparthieen des lehrreichen Buches rechne ich vorzugsweise den Abschnitt über Palestrina (Nr. I), ferner den über die Musikreform und den Kampf gegen den Kontrapunkt (Nr. IV), über Claudio Monteverde (Nr. VIII) und über die italienischen Organisten (Nr. IX), von denen wieder zwei Heroen im Orgelspiele den Preis verdienen, nämlich italienischer Seits Frescobaldi, deutscher Seits Frohberger. Diese ebengenannten Abschnitte sind nach Inhalt und Form wohl die vorzüglichsten der ganzen Serie. Weniger befriedigt bin ich von dem Abschnitte: Theoretiker und Lehrer (Nr. VIII), der nach meinem Darfürhalten in harmonischer Beziehung Anschauungen vertritt, die entschieden zu den veralteten und längst beseitigten gehören, und durch das erweiterte Studium des älteren Tonsatzes selbst längst schon überholt sind. Unter diese rechne ich nicht sowohl einzelne Ausdrücke wie z. B. Seite 92 „dissonirende Vorhalte“ — als ob es auch konsonirende Vorhalte gäbe — als vielmehr Schlussfolgerungen, welche auf falschen Voraussetzungen fufsen, wie z. B. wenn Seite 419 von der zweistimmigen Tonfolge aus der Oktave in die Quinte, demnach $\frac{\bar{\bar{c}} - \bar{f}}{c - b}$ als von einer „anguis in herba“ (Schlange im Grase) gesprochen wird, weil das moderne Ohr dahinter versteckte Quintparallelen wittert. Als ob diese Tonfolge nicht fast in jedem einzelnen Stücke der ältern Literatur, gleichviel ob zwei-, drei-, vier- oder mehrstimmig, ob in Mittelstimmen oder in äufseren Stimmen vorkäme! Ferner hätte ich, wenn auch nicht den Wegfall, so doch eine starke Kürzung eines Abschnittes gewünscht, der die Aufmerksamkeit des Lesers unverdientermafsen wohl allzustark auf sich zieht. Das ist der Aufsatz über die Monodie in Rom und dessen Repräsentant den edlen Hieronymus Kapsberger (Nr. VIII). Das Treiben eines echten musikalischen Charlatans in alle Schlupfwinkel seines geheimen Fuchsbaues zu verfolgen, ist wohl mitunter recht interessant. Ob aber einer so niedrig denkenden, mit kleinlichem Raffinement handelnden Persönlichkeit, die auf den Namen eines Künstlers in keiner Weise Anspruch zu erheben vermag, ein solcher Raum in einer Kunstgeschichte vergönnt werden darf, lasse ich dahingestellt sein. Jedenfalls laufen solche Gesellen noch Dutzendweise zu Jedermanns

Betrachtung auf der Welt herum! Alles dies sind jedoch Ausstellungen höchst untergeordneter Art. Sie können gegen die Fülle selbstständiger Forschung, die in diesen Abhandlungen niedergelegt ist, gar nicht in Betracht kommen. Schwerer dürfte jedoch ein anderes Bedenken wiegen, das bei der Frage, in welchem Verhältnisse dieser vorliegende vierte Band zu seinem Vorgänger, dem dritten Bande stehe, unwillkürlich in den Vordergrund tritt. Da will es allerdings scheinen, als ob die von Ambros selbst schon in der Vorrede zum dritten Bande, Seite IX, angedeutete Befürchtung in der That eingetroffen und die ursprüngliche treffliche Disposition des ganzen Stoffmaterials einigermaſsen ins Schwanken gekommen sei. Denn dem dritten Bande sind unleugbar Gruppen einverleibt worden, die an der Stelle, wo sie jetzt stehen, eine Stockung im Gedankengange herbeiführen, während sie im vierten Bande als ergänzende Theile ungern vermisst werden. Um nur ein Beispiel herauszugreifen, eröffnet jetzt Palestrina den vierten Band, während die ganze Gliederung des dritten Bandes darauf hinweist, dass dieser Abschnitt der Schlussstein des letzteren hätte werden müssen. Dafür musste aber der dritte Band von zwei Abhandlungen entlastet werden, die zur Wahrung der Einheit und Geschlossenheit des Materials nicht in den dritten, sondern in den vierten gehört hätten. Das sind die beiden Abschnitte über die venezianische Musik und ihre Ausläufer, und über die deutsche venezianisch gebildete Tonsetzerschule. Denn die venezianische Schule war doch immer ein Ableger der römischen, und erst nach vorangegangener Entwickelung der letzteren verständlich, nicht aber umgekehrt. Endlich ist ein Punkt bei dieser Gelegenheit hier noch zur Sprache zu bringen, über welchen ich mit Ambros weder in diesem vierten, noch in dem früheren Bande übereinstimmen kann. Das ist die Stellung der Messe zum Motett. Ueberall räumt Ambros der ersteren die bevorzugtere Stellung gegenüber dem Motett ein. Wo es sich aber um Zeugung und Entwickelung kontrapunktischer Formen handelt, wird nicht dieser sondern dem Motett der Vorzug gebühren. Denn der Cantus gregorianus gab als fester Gesang der Antiphon, dem Motett zuerst greifbare Form, Wesen, Gestalt. Was hier auf diesem Boden gewonnen ward, kam erst in zweiter Linie bei der Messe zur Verwerthung, allerdings zu glänzender mitunter. Aber immerhin schuldet die Messe ihre Kontrapunktik dem Motett, nicht umgekehrt, wie denn überhaupt die Gruppirung der ganzen klassischen Literatur nur realen Boden erhält durch Bezugnahme auf den Cantus

firmus. An der Bearbeitung des gregorianischen Gesanges erhob sich der ältere Tonsatz zu seinen klassischen Formen. Die drei in ihrer Selbständigkeit nur kurze Perioden bezeichnen sich in ihrem Werth durch ihr Verhältniss zum gregorianischen Gesang. Er überwog in der ersten, stand im Gleichgewicht in der zweiten, trat allmälich in den Hintergrund in der dritten. Dieser „ex visceribus“ entnommenen Gliederung wird sich die Geschichtsdarstellung schwerlich entziehen dürfen, will sie anders sachlich verfahren, wie ihr auch bei Ambros eine etwas schärfere Betonung hätte zu Theil werden können.

Was den Druck anlangt, so waren unter den obwaltenden Umständen, wo die Korrektur vom Autor nicht selbst besorgt werden konnte, dieselbe sogar während des Druckes noch einmal wegen Todesfall einem Wechsel unterlag, Fehler gar nicht zu vermeiden. Das Druckfehlerverzeichniss ist daher zu einer nicht unerheblichen Gröfse angeschwollen. Leider darf dasselbe nicht als abgeschlossen angesehen werden, da sich noch eine erhebliche Zahl leichterer Versehen, falsche Buchstaben, weggelassene Noten in den Notenbeispielen u. s. w. finden dürfte, die nicht im Verzeichnisse aufgenommen sind. Aber auch schwerere Versehen, sinnentstellende Fehler u. s. w. lassen sich noch finden, wenn man suchen wollte, so z. B. Seite 14, Anmerkung 1, Zeile 3 von unten, steht die „unverwerfliche Musik etc., wo es dem Manuscripte nach, das mir augenblicklich zur Hand liegt, „verwerfliche Musik“ heifsen muss. Seite 303, Notenbeispiel Zeile 1, Takt 2, müssen zwei ganze Noten im Tenor und Bass auf „sole“ stehen, anstatt zwei halbe Noten, und viele andere derartige Fälle mehr. Alles in Allem gerechnet, bleibt die vorliegende Musikgeschichte trotz mancherlei Ausstellungen, unter denen die Unvollständigkeit eine der wesentlichsten bildet, dennoch ein Werk von höchster Bedeutung und von unschätzbarem Werthe, mit welchem der verstorbene Verfasser sich einen Denkstein „aere perennius“ gesetzt hat. Es bleibt nur zu wünschen, dass die darin niedergelegten Resultate baldigst Gemeingut des Publikums werden und nicht blos Eigenthum der Fachmänner bleiben möchten. Leider ist dazu wenig Aussicht vorhanden, da man es zur Zeit immer noch vorzieht, nicht an der Quelle zu schöpfen, sondern Geschichtsbücher zu Rathe zu ziehen, die ihrem kompilatorischen Charakter nach wesentlich als Damenlectüre anzusehen sind, wie die neueste in Lieferungen angekündigte Ausgabe der Brendel'schen Musikgeschichte deutlich beweist.

Hermann Finck.

Bei der im 8. Bande der Publikation mitgetheilten Biographie obigen Meisters des 16. Jahrhunderts, ist mir ein von Moritz Fürstenau in den „Mittheilungen des Kgl. Sächsischen Alterhums-Verein“ (Dresden 1869 Heft 19) veröffentlichter Aufsatz entgangen, der über Finck's Niederlassung in Wittenberg und seinen bald darauf erfolgten Tod die gewünschte aktenmäfsige Auskunft giebt und theile ich hier die beiden Bekanntmachungen mit, da obiger Druck nicht Jedem zur Hand sein könnte.

Die beiden Bekanntmachungen befinden sich in den „Scriptorum publice propositorum a gubernatoribus studiorum in Academia Wittebergensi. Wittebergae excusus ab haeredibus Georgi Rhaw. Tomus secundus (1562) et tertius (1559)“.*)

1. Juni 1554. Musicae commendatio. Der ehrenwerthe Hermann Finck, von Natur und durch Kunst Musicus, Bruder des vortrefflichen Herrn Magister Christoph Finck, Prediger an der Kirche in dem nahe gelegenen Städtchen Jüterbogk, kann denen, welche sich in Gesang und Instrumentalmusik unterrichten lassen wollen, Unterricht ertheilen und bietet jungen ehrbaren Leuten in dieser Beziehung seine Dienste an. Ich rathe daher befähigten Jünglingen, sich dieser Gelegenheit, die lieblichste der Künste zu erlernen, zu bedienen. Ihr wisst, dass Gott den Menschen die besondere Gabe verliehen hat, die Harmonien der Stimmen zu verstehen, und es steht fest, dass durch die Mannigfaltigkeit derselben und durch die Lieblichkeit des Gesanges die Gemüther auf wunderbare Weise zu milden Sitten geführt werden. So denke ein Jeder, wie Euripides sagt: Nicht werde ich aufhören den Charitinnen die Musen auf die lieblichste Weise zu vereinen.

2. Der Rector der Universität Wittenberg, 1558. Die Stadt Birna ist nicht weit von den Quellen des Elbstromes entfernt (sic?), welcher seinen Namen von den elf Quellen haben soll, die in einem Flussbette zusammenfliefsen, was den Anfang der Elbe ausmacht (u. s. w. Hier folgen weitere unwesentliche Auslassungen über Abstammung und Geschichte der Sachsen, worauf es weiter heifst:) In dieser Stadt Birna (scilic. Pirna) sind zwei Brüder, Christoph und Hermann Finck, geboren, von denen der eine, Christoph, nach Verwaltung des Predigeramtes in der benachbarten Stadt Jüterbogk

*) Die kgl. Bibl. in Berlin besitzt den 3. Bd. in der Ausg. von 1568, doch trotz sorgfältigem Suchen konnte ich den betreffenden Artikel nicht finden.

vor einigen Jahren zum grofsen Bedauern seiner Gemeinde gestorben ist. Der andere, Hermann, lebte zuerst in der Kapelle des Königs Ferdinand, wo er theils die Musik erlernte, theils Gesang und Instrumentalmusik ausübte (Symphoniacos Regis Ferdinandi). Nachher diente er unserer Kirche in dieser Stadt durch Pflege der Musik. (Hierauf folgen allgemeine Bemerkungen über die Musik und Aussprüche des Aristoteles, dann heifst es weiter:) Da Hermann Finck in dieser Kunst viel geleistet hat, so schickt es sich, dass wir seiner eingedenk sind. Da er nun unter Anrufung des Sohnes Gottes gestern auf fromme Weise aus diesem Leben geschieden ist, so wird heute in der dritten Stunde sein Leichenbegängniss stattfinden und wir bitten, dass Ihr Euch dazu vor dem Hause des Universitätsdieners Nicolai einfindet. Die Einzelnen mögen daselbst durch fromme Gebete sowohl das öffentliche als ihr eigenes Wohl Gott empfehlen. Den 29. December.

Demnach war also Hermann am 28 Dezember 1558 gestorben und meine muthmafsliche Berechnung hat sich vollständig als richtig erwiesen. Da er unter Anrufung Gottes Sohn und auf fromme Weise verschied, so ist er eines natürlichen Todes gestorben und jede andere Muthmafsung dadurch ausgeschlossen. — König Ferdinand, in dessen Kapelle er als Schüler stand — wahrscheinlich als Sängerknabe — und später als Musicus angestellt war, kann kein anderer gewesen sein, wie schon Fürstenau sagt, als der Erzherzog von Oesterreich, der 1526 König von Böhmen und Ungarn und 1556 deutscher Kaiser wurde. Ob Ferdinand seinen Hof in Wien oder Prag hatte, kann ich nicht ermitteln; Fürstenau verlegt ihn nach Wien. Der Trieb nach höherem Wissen liefs ihn seine Stellung aufgeben und nach Wittenberg gehen; dort besuchte er die Universität, wurde Protestant und Organist, denn es heifst in der 2. Bekanntmachung: „Nachher diente er unserer Kirche in dieser Stadt" und Garcaeus nennt ihn einen Musicus und Organisten.

Eitner.

Anton Gosswin (Gofzwin)

ist bisher nur in Gerbert's Neuem Lexicon und von Fétis, unter dem Namen „Goswin", kurz angeführt. Neulich kamen mir seine dreistimmigen Lieder in die Hand, das einzige Druckwerk was wir von ihm besitzen, mit Ausnahme von 3 Sätzen in Sammelwerken,

aus denen sich, an der Hand von anderen Notizen, die sich zerstreut an verschiedenen Orten finden, folgendes Bild entwerfen lässt. In der Vorrede der dreistimmigen Lieder (Nürnberg 1581 ohne Verleger und Drucker; Exemplare in den kgl. öffentlichen Bibl. zu Berlin, München, Königsberg i. Pr., Alt u. Ten. und Dresden) sagt er, dass er ein Schüler Orlando di Lasso sei; in Massimo Trojano's Dialoghi (Auszüge Monatsh. VI, 110) wird er als Contraltist und als ein guter Komponist am bayerischen Hofe erwähnt und hinzugefügt, dass ihm Lassus die Knaben zum Unterricht (im Gesange) übergeben habe. 1581 nennt er sich auf dem Titelblatt obigen Liederbuches Kapellmeister des Herrn Ernst (Sohn des Herzogs Albert V. von Bayern) Bischof zu Lüttich, Hildesheim und Freysing. Obgleich er sich als Komponist der Lieder bezeichnet, so erklärt er in der Dedication an obigen Bischof Ernst, dass dies die fünfstimmigen deutschen Lieder des 1. Theils von Orlandus de Lassus sind (nämlich die von 1567, Ausg. 1569 und 1576 mit 19 Liedern), die er dreistimmig gesetzt habe und dies sein erstes Werk sei, was er drucken lasse. Der Titel derselben lautet:

Newe Teutsche Lieder, mit dreyen | Stimmen, welche gantz lieblich zu singen, auch auff | allerley Instrumenten zu gebrauchen, | Durch | Antonium Goszwinum, des Hochwirdigen, Durchleuchti- | gen vnd Hochgebornen Fürsten vnd Herrn, Herrn Ernesti, Bischofs zu Lütich, | Hildeßheim, vnd Freysing, ꝛc. Pfaltzgrauen bey Rhein, Hertzogen in obern vnd | nidern Bayern, ꝛc. Capellenmeister, componirt vnd | inn Druck verfertigt. | Tenor. | Mit Röm. Key. Maie. freyheit nit nach zu trucken, ꝛc. || Nürnberg. | Anno MDLXXXI. |

3 Stb. (D. A. T.) in kl. quer 4⁰. Druckfirma fehlt.

Bei einem Vergleiche der Lassus'schen 5stim. Lieder mit der 3stim. Bearbeitung des Gofzwin, tritt uns dieselbe Erscheinung entgegen, als bei der Lechner'schen 5stim. Bearbeitung der 3stim. Lieder Regnart's (siehe Monatsh. VIII, 55). Es sind nämlich keine sogenannten Arrangements, sondern selbstständige neue Werke, nur mit dem Unterschiede, dass ein und das andere Motiv aus dem genannten Werke benützt ist. Man würde weit fehlen, wenn man dies dem Komponisten als Armuthszeugniss auslegen wollte — wie etwa heute kleine Leute, die sich mit Transcriptionen das Leben fristen — im Gegentheil, es zeugte von ganz besonderer Kraft und Gelehrsamkeit, wenn der Komponist sich nach allen Seiten hin durch gegebene Motive band und daraus ein neues Werk schuf. Die Ansichten über musikalische Erfindung waren eben so ganz andere als

heute. Damals hatte die Musik mit der Malerei und Bildhauerei das Gemeinsame, dass sie ihre Motive entlehnten und die Kunst der Gestaltung und Ausführung war ihre höchste Aufgabe; heut wird vom Komponisten vor Allem eine originelle und fesselnde Erfindungsgabe verlangt und Alles dieser dienstbar gemacht. Auch die Malerei greift heute bereits zum Uebernatürlichen und Phantastischen, um dem Drange nach Neuheit in Erfindung der Motive gerecht zu werden. (Der Zug des Todes, die Jagd nach dem Glück.) Dieser alte Gebrauch: bekannte Motive und Melodieen zu benützen, hat sich noch bis ins 18. Jahrhundert hinein erhalten und der neuerdings wieder lebhaft entbrannte Streit über Händel, der dieser alten Sitte so gern folgte und huldigte (siehe Chrysander contra Hiller in der Allgem. mus. Ztg., Artikel: Francesco Antonio Urio, 1878 Nr. 33 u. f.) findet hier seine naturgemäfse Schlichtung. Die altfranzösischen Komponisiten des 12. und 13. Jahrhunderts z. B. nahmen eine bekannte weltliche Melodie, fügten derselben als 2. Stimme einen bekannten geistlichen Gesang bei und hierzu erfanden sie eine dritte Stimme. Dies war damals die höchste Aufgabe in der Tonkunst.

Eitner.

Mittheilungen.

* In dem Ms. 14,976 des germanischen Museum in Nürnberg (von Joh. Wolff Gerhard aus Nürnberg 1613 geschrieben), befindet sich eine Tabulatur auf vier Linien mit 0 1 2 3 und den darüber stehenden Werthzeichen, wie bei der Orgeltabulatur notirt. Eine gleiche Tabulatur ist in dem Ms. 33,748 derselben Bibliothek zu finden und hier liest man mehrfach die Angabe: „Tromba". Wir haben also hier wahrscheinlich die Notation für die Trompete vor uns. Der Inhalt der Bücher besteht aus deutschen weltlichen Liedern, Tänzen, Toccaten, Sinfonien u. a. Wenn man die Stimmung der Trompete feststellte, könnte die Lösung der Notation nicht schwer sein, da sie sich höchst wahrscheinlich der italienischen Lautentabulatur anschliefst.

* Auf dem inneren Einbanddeckel eines alten Stimmbuches fand ich folgende Notiz:

„Reiffenstein An: 1623. Die Andern stim haben vnfs die Mulhauser gestolen Ao. 1632 den 10 11 12 et sequ. diebus Januarij, da ging efs vbel zu." — Weiter unten: „Liber Beatifsimae Virginis et sanctae Margarethae in Reiffenstein 1639."

* Im Liederbuch von Joh. Ott (1544) befindet sich unter Nr. 22 folgendes Gedicht: „Ich het mir ein endlein fürgenommen, | das hiefs mich umb die zwelfe kommen. | Und do ich umb die zwelfe kam, | ein grofs gerümpel im haus vernam; | ich barg mich hinter die kuchen."

In den Newen deutschen Liedern von Joh. Eccard (1578), ist das Gedicht in einer späteren Lesart und mit einem Schlusse, der dem alten Gedichte fehlt, zu finden. Es lautet:

Ich het mir ein Enlein fürgenommen,
Sie hus (hiefs) mich umb die zwelfe kommen.
Und da ich umb die zwelfe kam,
ein grofses kreffel im Haus vernam.
Ich fiel wol über die Stigel hinüber,
Bots Lungel! bots Leber! wie fiel ich so übel.
Der Wirt der lof mir hinten nach,
er het mich schier erschnappet;
indem da kam mein Enlein zu mir
und bracht ein Kantel Wein mit ihr;
sie sprach: so solt mich wol ghaben,
der Wirt thet nach mir umbfragen,
so muss ich mich von dannen packen.

Vielleicht ist es einem Germanisten möglich, aus der Umdichtung die Fassung des ursprünglichen Gedichtes zu erkennen und das Fehlende zu ergänzen und das Verdorbene zu verbessern.

* Prof. Emil Naumann in Dresden hat in Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst (Wien) eine Erklärung der Musiktafel auf Rafael's Schule von Athen gegeben, die den Kunstgelehrten bisher manches Kopfzerbrechen gemacht hat. Naumann beweist nun, dass das auf der Tafel befindliche Schema das melodische und harmonische Tonsystem der Theorie des Pythagoras enthält und weder kabbalistische, noch mathematische, oder astronomische Beziehungen, wie man bis jetzt geglaubt, habe. Einen Auszug aus dem sehr lesenswerthen Artikel bringt auch das Dresdner Journal Nr. 279 von 1878.

* Missa Vaticano romana quatuor vocum „Mihi autem nimis honorati sunt". In debitum obsequium Rev. Episcopi·Lintiensis Franc. Josephi Protectoris bonarum artium, lautet der Titel einer neuerdings von Pater Sigism. Keller in St. Einsiedeln bei T. Trautwein in Berlin herausgegebenen Messe. Es scheint uns bei der Herausgabe eines anonymen Werkes eine ganz besondere Auswahl nöthig und ein ganz besonderer Grund vorhanden, um die Edirung einer Komposition zu rechtfertigen, die namenlos und gleichsam vaterlos in der Welt herumirrt. Die Messe gehört jedenfalls dem 17. Jahrh. an, der Herausgeber giebt darüber nichts an, und gehört in keiner Weise zu den hervorragenden Kompositionen dieser oder der vorangehenden Periode, sondern macht den Eindruck einer bestellten Arbeit, die allen Regeln der Kunst gemäfs behandelt, aber sonst auch keinen Funken von Genie zeigt. Wir wollen gern eingestehen, dass sie behufs ihrer bequemen Ausführung zum Kirchendienste gut zu gebrauchen ist, doch sind wir bisher an dem verehrten Herausgeber gewöhnt, dass er uns ein geschichtlich interessantes Bild vorführt und nicht Werke, die vielleicht einem lokalen Bedürfnisse entsprechen.

* Freiherr Albert von Thimus, der Verfasser der harmonikalen Symbolik des Alterthums, ist am 6. November 1878 zu Köln gestorben. Er war am 21. Mai 1806 zu Aachen geboren, bezog 1825 die Universität in Bonn, später in Heidelberg und widmete sich der Jurisprudenz. 1831 erhielt er die erste juristische Staatsanstellung und rückte herauf bis zum Appellationsgerichtsrath. In Folge

der neuen Kirchengesetze nahm er 1874 seinen Abschied und widmete sich ganz den Bestrebungen der klerikalen Partei, deren Abgeordneter er seit 1852 war und auch dem Reichstage bis zu seinem Tode angehörte. Sein einzig veröffentlichtes Werk ist das oben genannte, dessen Bedeutung in den Monatsh. f. M. Jahrg. III, 185 u. Jahrg. X, 10 ausführlich dargelegt ist.

* Orlandus de Lassus, der letzte grofse Meister der niederländischen Tonschule von Wilh. Bäumker. Sammlung historischer Bildnisse, 4. Serie. IV. Freiburg im Breisgau. Herder'sche Verlagshandlg. 16°, 86 Seit. 60 Pfg. Eine in populärer Weise recht hübsch geschriebene Biographie des Meisters.

* Straeten (Edmond vander) Voltaire musicien. Paris, J. Baur, 1878. 8°. 299 Seit. Enthält: Concerts intimes (Mozart à Ferney). Intermèdes de société. Profession de foi. — Lullisme. Ramisme. Wagnérisme, 1885. De Charybde en Scylla. Gluckisme. L'opéra. L'opera-comique. Musique intrumentale. Acoustique. Locutions. Notes biographiques. Esprit et raison.

* C. F. Pohl's Joseph Haydn ist in den Verlag von Breitkopf und Haertel übergegangen und wird mit neuem Titelbl., 1878 gezeichnet, zum Preise von 9 Mk. versendet.

* Fromme's Musikalische Welt. Notiz-Kalender für 1879. 4. Jahrg. Redig. von Dr. Th. Helm. Wien, kl. 8°. 198 Seit. u. Annoncen. Das Werthvollste könnte die Statistik über die Musik in Wien und dem gesammten österreichischen Staate sein, wenn sie zuverläfsig ist, was für den Einzelnen aber schwer kontrollirbar ist. Sollen wir von dem allgemein Bekannten auf das Uebrige schliefsen, so wird unsere Zuversicht einigermafsen erschüttert, so fehlt z. B. unter Wien der bekannte Musikschriftsteller und Archivar bei der Gesellschaft der Musikfreunde C. F. Pohl. Im Erinnerungs-Kalender S. 35 erinnert sich der Verfasser auf S. 53, dass M. Eckert (soll Carl Eckert heifsen) am 7. Dez. 1819 geboren ist, leider ist aber längst festgestellt, dass er am 17. Dez 1820 geboren ist (siehe v. Ledebur's Berliner T. Lex). In den Rückblicken auf das Musikjahr 1877—78 heifst es S. 74: Schwarz, Wilhelm, Dr. ph., ausgezeichneter Gesanglehrer in Berlin. In Berlin selbst war man anderer Meinung; Schwarz selbst erkannte seine Unfähigkeit Gesangunterricht zu geben und ging bekanntlich als Buchhalter zu Stroufsberg. Schwarz fehlte weniger das Wissen. als vielmehr jegliche musikalische Anlage. S. 75 lesen wir noch die merkwürdige Charakteristik eines Komponisten: Deprosse, A., begabter und liebenswürdiger Komponist. Auf was bezieht sich das „liebenswürdig"?

* Fidelis Butsch Sohn (Arn. Kuczynski) CXXXIV. Catalog. Augsburg 1878. Enthält von Nr. 823—919 allerlei Raritäten die Musik betreffend, auch einige biographische, theoretische und praktische Werke.

* Das deutsche Lied des 15. und 16. Jahrhunderts in Wort, Ton und mehrstimmigem Tonsatz. 1. Band. Enthält die Quodlibet, Spiel-, Tanz- und Trinklieder nebst Index. Berlin, T. Trautwein. Preis 3 Mk. Ist auch durch die Redaktion zu beziehen.

* Hierbei eine Beilage: Fortsetzung des Kataloges der Augsburger Bibliotheken von H. M. Schletterer, Seite 81—88. Die früheren Bogen können nach Beendigung des Ganzen im Separatabzuge bezogen werden, soweit der Vorrath reicht.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W. Königgrätzerstr. 101.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XI. Jahrgang. 1879.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 2.

Eine Musiklehre des 17. Jahrhunderts.

In alter Zeit lernte der Schüler Alles durch den persönlichen Verkehr mit dem Lehrer und durch die praktische Ausübung. Das eigentliche Lernen aus Büchern beschränkte sich nur auf die Solmisation, die Mutation, die Toni (Tonleitern) und deren Beispiele (Psalmenanfänge), den Werth der Noten, die Taktarten, die Verzierungen und für den mehrstimmigen Satz auf die Fortschreitung von zwei Stimmen; alles Uebrige wurde durch die Praxis erlernt. Das 17. Jahrhundert machte darin wenig Fortschritte und kamen nur einige Andeutungen über den Bassus generalis hinzu, welchem schliefslich die Aufgabe zufiel das bischen Harmonielehre zu vertreten, die sich langsam zu entwickeln begann.

Mir liegt ein kleines anonymes Werk nebst Carissimi's ars cantandi in deutscher Uebersetzung und in dritter vermehrter Auflage vor, welches den umfangreichen Titel führt:

Vermehrter, und nun zum drittenmal in Druck befördertor | kurtzer, jedoch gründlicher | Wegweiser, | Vermittelst welches man nicht nur allein aus dem Grund | die Kunst, die Orgel recht zu schlagen, | sowol was den General-Bafs, als auch was zu dem Gregorianischen Choral-Gesang er- | fordert wird, erlernen, und durch fleissiges üben zur Vollkommenheit bringen: | Sondern auch | Weiland Herrn Giacomo Carisſimi | Sing-Kunst, und leichte Grund-Regeln, | Vermittelst welcher man die Jugend ohne grosse Mühe in der Music | perfectioniren kan, zu finden seyn. | Wobey auch die

eigendliche Unterweisung, den Choral-Gesang zu begreiffen, alle des- | selben Thon zuerkennen, und sich nach demselben in den Introitibus, Kyrie, Hymnis, Pfalmis, | Benedictus, Magnificat, &c. wissen auf der Orgel mit den Praeambulis zu richten. | Deme hinzu gefügt ein in Kupffer verfertigter Uebungs-Plan, bestehend in allerhand Prae- | ambulis, Interambulis, Verfen, Toccaten, Taftaten, Variationen, Fugen, und dergleichen, | alle nach Ordnung der so wol regular, als transponirten 8. Kirchen-Thonen eingerichtet. | Allen, so Geist- als Weltlichen, welche nothwendig den Choral-Gesang verstehen sollen, meistens | aber den in der Music unterweisenden Meistern und lernenden Jugend, absonderlich denen, so der | Lateinischen Sprach unerfahren, zu lieb in Teutsch hervor gegeben, und in Truck verfertiget. || Augspurg, druckts und verlegts Jacob Koppmayer, Stadt-Buchdrucker, 1698. (In kl. quer 4°, 48 Seiten; darauf neuer Titel: Ars Cantandi; | Das ist: | Richtiger und Aufsführlicher Weg, | die Jugend aus dem rechten Grund | in der | Sing-Kunst | zu unterrichten; | etc. von Giovan Giacomo Carisfimi etc. Ibidem 1696. Seite 1—16. Darauf Seite 1—55 enthaltend 71 Tonsätze für Orgel oder Klavier (ein Pedal ist nicht dabei). Bis Nr. 64 zur Uebung und die übrigen zum Vergnügen. Sämmtliche 71 Nrn. hat Prof. Frz. Commer in seinen „Compositionen für die Orgel aus dem XVI—XVII—XVIII. Jahrhundert", Leipzig bei Geissler, Heft 1 und Heft 3 Nr. 1 bis 6 veröffentlicht. Durch einen Druckfehler ist im Heft 3 die Nr. 3 zweimal vorhanden und dadurch stimmt die Angabe in dem Vorworte mit dem Text nicht überein, da die von Carissimi mit Nr. 6, statt mit Nr. 7 schliefsen. Noch muss bemerkt werden, dass aus dem Vorworte zum Originaldrucke hervorgeht, dass die Tonsätze nicht von Carissimi sind und überhaupt die kleine Abhandlung Carissimi's „Ars cantandi" erst der 3. Auflage beigegeben worden ist. Denn es heifst auf S. 3: „Das in der 2. Auflage beigefügte Tractätlein, der Arte canendi, wie man die Jugend im Singen instruiren soll, betreffend, ist zwar nicht ohne, dass schon etliche dergleichen hervorgekommen, so ist doch vor nutzlich befunden worden, dieses von weyland Herrn Giacomo Carissimi Seel. in italiänischer Sprach verfertigte, nunmehro aber ins Teutsche übersetzte Werklein hinbei zu fügen."

Exemplare befinden sich in der kgl. Bibliothek zu Berlin und Bibliothek des Instituts für Kirchenmusik ebendort. Eine Ausgabe von 1696 und die Ars Cantandi von 1692, ebenfalls als dritte Ausgabe bezeichnet und mit gleichem Inhalte und gleicher Seitenzahl, besitzt

die Stadtbibliothek in Leipzig und Herr Prof. Frz. Commer in Berlin. Die kgl. Bibliothek in Brüssel, fonds Fétis Nr. 6331 und 6081, eine 6. Aufl. von 1731, Augspurg bei Mertz und Mayer und die kgl. Bibliothek in Berlin ebenfalls eine 6. Aufl., Augspurg bey Joh. Jac. Lotters seel. Erben, 1753, mit dem veränderten Titel: Herrn G. Cariss. leichte Grund-Regeln zur Sing-Kunst etc., bei dem die Ars cantandi, also dasjenige, was eigentlich von Carissimi herrührt, fehlt. Im Uebrigen ist der Wortlaut derselbe. Die früheren Ausgaben und die ursprünglich italienische Ausgabe des Carissimi*) sind bis heute unbekannt. Wir haben es also ungefähr mit der Zeit von 1670 bis 1753 zu thun und eine kurze Wiedergabe des Inhaltes obigen Buches wird uns ein Bild geben, was man in dieser Zeit an einen Musiklernenden für Ansprüche machte und was er wissen musste. Da das Buch schon 1692 zum dritten Male erschien und sich unverändert in immer neuen Auflagen bis 1753 erhalten hat, so muss es ein anerkanntes und für den damaligen Stand der Musiklehre ausreichendes Lehrbuch gewesen sein und wohl der Mühe werth den Inhalt genauer kennen zu lernen.

Ueber den Verfasser des Werkchens sagt die Vorrede: „Schliefslichen dient zur Nachricht, dass sich niemand dieses Werks Erfindung anmafset, indem alle darin enthaltene Sachen schon längsten von vielen beschriben worden, nur allein ist zu wissen, dass solches von etlichen guten Freunden und Liebhabern der Music zusammen getragen, denjenigen, absonderlich der Jugend, so der lateinischen Sprach unerfahren, zu Lieb und Dienst in unserer Mutter-Sprach vorgestellt, und nicht mit geringen Unkosten in Druck und Kupfer (respective der Tonsätze) verfertigt worden."

Die erste Abtheilung (S. 6) beginnt mit einigen Anleitungen das Klavier zu spielen und beschreibt dessen Tonumfang. Es heifst dort: Anfänglich lasse sich ein Lehrmeister angelegen sein den Lernenden dahin zu gewöhnen, dass er den Leib gerad, die Händ frei, die Finger nit zu krumm noch zu starr halte, das Klavier, wie die Musikschlüssel, den Worth der Noten, Pausen und Zeichen wohl kennen lerne. Das ganze Klavier besteht aus 4 Octaven, nämlich der tiefen: CDEFGAB♮ (welches von etlichen h genennet wird). NB. nach einer vorangehenden Erklärung scheinen D und E Obertasten gewesen zu sein, denn es heifst: die tiefste Octave für die linke Hand von C bis c ist kürzer „oder compendioser zusamen

*) Carissimi lebte von 1603 bis 1674, 12. Januar.

gezogen, also, dass anstatt des fis, sogleich nach dem F folgen solte das D, anstatt des Gis, sogleich nach dem G folgen solte, das E zu finden."

Die 2. Octave lautet: c cis d dis e f fis g gis a b ♮ u. s. f bis zum 3gestrichenen c. Doch heifst es weiter: dieser Umfang ist nicht eingeschränkt, da man „zufälliger Weis zuweilen eine Octav mehr findet, also, dass das Clavier sich bis in das viermal überstrichene c erstreckt; weilen aber solchs gar selten gefunden wird, wollen wir bey den gemelten 4 Octaven bleiben."

Hierauf werden die drei Schlüssel: der F-, C- und G-Schlüssel gelehrt und folgen Tonleiter-Uebungen im „harten" (ohne ♭) und „weichen Gesang" (mit ♭ Vorzeichnung). Darauf werden das Repetitionszeichen, das ♭ ♮ und ♯ (bei dem Kreuz sagt er: „sonsten diesis genannt, bedeut, das man die Note um einen halben Thon höher schlagen muss") und der sogenannte Custos erklärt.

„Unter währenden Erlernung vorher gesetzter Music-Schlüsslen und Erkennung des Claviers, kan man beineben dem Discipul allgemach den Gebrauch der Finger in auf- und absteigen, durch Terzen, Quarten und Quinten etc. Tremulanten und andern Zierlichkeiten weisen, wozu folgende Exempla sattsame Anleitung werden geben, in Betrachtung ein jeder Finger darüber mit seiner gewissen Zahl verzeichnet steht."

Die Abbildung der linken und rechten Hand mit ein wenig gekrümmten Fingern, wie wir sie heute ebenfalls beim Klavierspielen halten, nimmt die Seite 10 ein. Die Finger sind bezeichnet: der Daumen mit 0, der Zeigefinger mit 1 und so fort bis zum kleinen Finger mit 4 (die Engländer haben dies bis heute noch festgehalten).

Darauf folgen Fingerübungen. Rechte Hand:

1 2 3 2 3 2 3 2 3
c d e f g a h c d bis zum 3gestrichenen c.

3 2 1 2 1 2 1 2 1
herab: c h a g f e d c h etc. bis zum 1gestrichenen c.

Linke Hand:

3 2 1 3 2 1 0 1 0 1
C D E F G A H c d e etc. bis zum 1gestrichenen c.

0 1 2 3 2 3 2 3 2
herab: c h a g f e d c h etc. bis zum grofsen C.

1 3 1 3 1 3
„Auf- und Abspringen in Terz der rechten Hand": c e d f e g etc., ebenso herab.

3 1 3 1 3 1
„Auf- und Abspringen in der linken Hand in Terzen": g h a c h d etc., ebenso herab.

Oder auf folgende Art:

2 0 2 0 2 0
linke Hand: g h a c h d etc., ebenso herab.

Auf- und Ablaufen durch Quinten mit der rechten Hand:

1 4 1 4 1 4 1 4
f c g d a e h f etc., ebenso herab.

Auf- und Absprung durch Quinten mit der linken Hand:

4 1 4 1 4 1 4 1 1 4 1 4 1 4 1 4
g d a e c g d a, a d g c e a d g.

3 0 3 0 3 0
Oder auf folgende Weise: d a e h f c etc., ebenso herab.

Wie mit den Quinten, also verfährt man auch mit den Sexten.

„Spring durch Octaven“ (geschieht mit dem 5 und 1 Finger).

Nun folgen „Tremulanten, Trilli, Tremuli &c. wie man sie will nennen“ (sind unserem heutigen Triller fast gleich, siehe weiter unten) „dienen dem Gesang zu einer Annehmlichkeit und Zier, wie auch allen musikalischen Instrumenten, so fern sie zu rechter Zeit in ihrer ordentlichen Stellung, nicht zu oft und nicht zu viel gemacht werden, da sie dann dem Gesang mehr Verstellung als Annehmlichkeit verursachen, nach dem Sprichwort: Zu wenig und zu viel, verderbet alles Spiel. Darzu werden gebraucht in der rechten Hand der 3. Finger mit dem 2. (respective der 4. und 3. Finger), wie auch der 2. mit dem 1. Finger (also der 3. und 2.). In der linken Hand der Daumen mit dem ersten, oder der erste mit dem andern (2. und 3.), oder auch der ander mit dem dritten Finger (3. und 4.), nachdem das Gesang auf- oder ablauft, die Hand oben oder unten verhindert ist. Zu wissen ist auch nothwendig, dass der Tremulant allzeit seinen Anfang nehme einen halben oder ganzen Ton über der Note in welcher er gemacht soll werden und sich endigt in der letztgemeldten Note, wie zu sehen in folgenden Exempeln.“ Ich führe davon nur einige an:

tr.
a. g g, Ausführung in 16tel: h a h a h a h a h a g g.

tr.
Oder c. h c, Ausführung: d c d c d c d c d c d c h c.

tr.
Oder: d. cis d, Ausführung: e d e d e d e d e d cis d.

tr.
Oder: cis h h. a a, Ausführung: cis h cis h cis h cis h cis h a a.

Seite 15 beginnt die 2. Abtheilung. „Wenn nun der Lernende sich in Vorhergehenden ziemlich geübt, kan man neben den leichten Praeambulis, so zu End dieses Werkleins zu finden (siehe das 1. Heft der erwähnten neuen Ausgabe von Commer), den Anfang an dem General-Bass machen.“ Darauf folgt die Lehre von den Intervallen

und theilt sie der Verfasser ein in linde, scharfe und perfecte oder natürliche Intervalle. Die Messung geschieht nur durch die Zählung der Tasten, die er mit „halben Ton“ bezeichnet. So sagt er:

Die linde (= kleine) Secunde besteht aus 2 halben Tönen und die scharfe Secunde aus 3.

Die linde Quart besteht aus 6 halben Tönen und die scharfe aus 7.

Eine perfecte scharfe oder natürliche Quint besteht aus 8 halben Tönen; „die linden Quinten werden wol in dem General-Bass auch bezeichnet gefunden, weilen sie aber mit der scharfen Quart in einerlei Zahl, als nemlich 7 halben Tönen bestehen, so lass man es dahin gestellt sein.“ (sic?) Ebenso führt er nur die perfecte Octave mit 13 halben Tönen an, und sagt dann: „Denen Lernenden mit den Ungleichheiten der halben Tonen, item mit den Cominatibus (?) den Kopf viel zu zerbrechen, ist eine überflüssige Arbeit, wordurch nur mehr unnöthige Müh, vergebenes Nachgrübeln und Verlierung der Zeit verursacht wird; dieses kan man den Musicis Theoricis und Speculativis überlassen.“ Man sieht, dass man es hier nur mit einem Praktiker zu thun hat und Theorie und Praxis damals noch nicht gleiche Wege wandelten. Darauf folgen einige Beispiele eines bezifferten Basses nebst dem Gebrauche des ♯ und ♭.

Seite 18 lehrt er den zweistimmigen Satz und sagt: Zwei Quinten und zwei Octaven sind weder im Auf- noch Absteigen nacheinander erlaubt. Die Sexten und Tertien sind aber sowohl im Auf- als Absteigen anzuwenden. Das beste Mittel, Quinten und Octaven nacheinander zu vermeiden, ist, dass die Händ allzeit gegen, oder von einander gehen, d. h., wenn der Bass oder die linke Hand aufsteiget, so muss die rechte absteigen und umgekehrt, „wo nicht, so muss man sich im Ab- und Aufsteigen der Sext als einer Mittlerin zwischen den Quinten gebrauchen. Von der Secunde, Quart und Nona, welche man Dissonanten nennet, soll hernach gehandelt werden.“ Nun folgen von Seite 19 bis 26 zahlreiche Beispiele von auf- und absteigenden Bässen an denen der Gebrauch der verschiedenen Intervalle gelehrt wird.

Seite 26 folgt die 3. Abtheilung und handelt von dem F- und C-Schlüssel auf allen 4 Linien; dann wird der harte (♮ durum) und weiche (♭ molle) Gesang gelehrt. Den Letzteren erkennt man, sobald hinter dem Schlüssel ein ♭ vorgezeichnet ist und den Ersteren, wenn das ♭ fehlt. Es heifst darauf: „Wann alsdann dieses der Lernende wohl wird gefasst haben, so kann man selbigen in dem

einfachen ut re mi fa sol la, ohne weitere Veränderung der Stimmen, weder darüber noch darunter, erstlich ordentlich von Ton zu Ton, darnach durch Terzen, Quarten und Quinten üben und exerciren, darmit er die Stimme recht formiren und zum Gebrauch bringen lerne." Nun folgt eine Seite Gesangsbeispiele in schwarzen Choralnoten notirt, die auf obige Silben gesungen werden sollen und zugleich zur Einübung des Hexachord dienen, an dem man immer noch starr festhielt, obgleich in der Abhandlung von Carissimi Seite 8 erwähnt wird, dass die Franzosen als siebenten Ton die Silbe „si" eingeführt haben; doch davon später.

Die folgenden Seiten sind nur der Einübung der Solmisation gewidmet und gefüllt mit Beispielen und allerlei Behelfen, wie man sich am Leichtesten und Sichersten die 6 Silben mit den 7 Tönen und seinem mi-fa einüben kann. Dann werden auf Seite 33 einige Regeln über das Athmen beim Gesange gegeben, die ich wörtlich mittheile. Nachdem sich der Verfasser an eigenen Beispielen müde geschrieben hat, sagt er: „Zu weiterer Uebung wird der Lehrmeister samt dem Lernenden in das Antiphonarium, Graduale etc. gewiesen, allwo, wann er sich in der Solmisation wohl wird geübt haben, wird er gar leicht den Text und Wort darunter oder darein bringen können; zuvorderst aber ist in Obacht zu nehmen, dass man sich im Anfang nicht übereile, den Text fein deutlich ausspreche, alle unnöthige Aspirationes oder Repetitiones der letzten Silben meide." Darauf folgen Beispiele aus dem gregorianischen Kirchengesange mit schlechter und guter Behandlung der Textaussprache. Ich führe nur eins an:

„übel:	gut:
c h a h g a c c.	c h a h g a c · c.
A ha ha ha ha — ve.	A — — ve".

Seite 34 handelt vom Unterschiede der Noten. Es giebt zweierlei Noten, gebundene und ungebundene. „Ungebundene sind diejenigen, welche eine jedwede seine eigene Silbe erfordert" und zwar werden zum Unterschiede der langen Silben von den kurzen für die letzteren kleinere Noten gebraucht. (Die Beispiele dazu sind in schwarzen Choralnoten notirt.) „In gebundenen Noten" (Ligaturen) „aber erfordert die erste Noten die Silben, von welcher der Vocalis so lang fortgesungen und gezogen wird, bis wieder eine ungebundene Note kommt."

Nun folgt die Lehre von den 8 Tonarten, auch Chortönen genannt, mit zahlreichen Behelfen wie man sie erkennen kann, ferner

wie die Psalmentöne lauten und wie sie „transponirt“ werden können. Darauf folgt die Intonation der Introiten mit ihrer Hauptnote, woran man die Tonart erkennen kann. Zum Schlusse werden noch einige Fingerweise gegeben, wie sich der Organist bei den Messgesängen zu verhalten habe und sind die Schlussnoten bei den verschiedenen Gesängen der Festtage notirt.

Die sich nun anschliefsende Ars cantandi von Carissimi bringt fast dieselbe Lehre nur in gedrängterer Form, doch findet sich hin und wieder Einiges, was der Erwähnung werth ist und besonders das harte Joch der Solmisation zu lüften bestrebt ist. So sagt er Seite 7 in der 3. Abtheilung „Von Verkehrung der Stimmen insgemein“ (sie verstanden darunter den Uebergang von einem Hexachord ins andere, wie:

ut re mi fa sol re mi fa sol la, la sol fa mi la sol fa mi re ut.
c d e f g a h c d e, e d c h a g f e d c.

Oder:

ut re mi fa re mi fa sol la, la sol fa la sol fa mi re ut.
c d e f g a b c d, d c b a g f e d c.

Die Uebung, das mi-fa stets richtig zu setzen, machte das Hauptstudium für die musiklernende Jugend aus und es mag manche Thräne gekostet haben, bis Wort und Klang zusammenpasste). Carissimi schreibt also: „Bevorab wir von dieser unserer Verkehrung der Stimmen Meldung thun, soll allhier einer und anderer extra Manier gedacht werden: gleichwol eines jedweden Willkür überlassend, nach seinem Humor und Gutdünken zu verfahren und so beliebt noch andere Manieren zu erfinden, wenn nur dadurch die Jugend nit mehr Beschwerlichkeit im Lernen findet.“

„Die erste Manier ist zwar nicht gänzlich zu verwerfen“ (nämlich ut re mi etc.) „jedoch von den Wenigsten im Gebrauch; das uralte ut re mi fa sol la wird bei selbigen vor unnöthig gehalten, und anstatt dessen behelfen sie sich mit den Buchstaben ganz allein, ohne weitere Verkehrung der Stimmen. Zum Exempel: c d e f g a b (für h) c d e f g“ (etc. die Noten stehen darunter).*) „Ob aber auf diese Manier ein Discipul etwas rechtes lernen und den Unterschied zwischen mi und fa, wie auch re und mi etc. recht fassen wird können, lass ich gescheite Musicos darüber judiciren.“

„Die zweite Manier ist etwas gescheiter von den Franzosen ersonnen, und zwar auch meistens bei denselben gebräuchlich, als

*) Carissimi kann unmöglich die Buchstaben des Alphabets gebraucht haben, da man noch heute in Italien mit do re mi fa sol la si die Töne bezeichnet, freilich in ebenso fester Weise als wie mit c d e f g.

welche, um alle Verkehrung der Stimmen zu vermeiden, dem ut re mi fa sol la die siebente Stimme, als nemlich „si“, zugesetzt, wodurch weiters sie sich um keine Veränderung der Stimmen bekümmern, welches im harten und weichen Gesang also zu verstehen“:

ut	re	mi	fa	sol	la	si	ebenso herab.
g	a	b(=h)	c	d	e	f,	
re	mi	fa	sol	la	si	ut	ebenso herab.
g	a	b(=b)	c	d	e	f,	

„Die dritte und letzte Manier ist und bleibt die älteste, sicherste, von allen berühmten Musicis approbirte, meistentheils in Teutschland und ganz Italien übliche Manier, doch mit diesem Unterschied, dass die Italiener anstatt des ut, do und anstatt des sol, so sprechen; nur zu diesem End, weil sie, und zwar nicht ungereimt sagen, es komme den Lernenden in der Aussprach absonderlich in Fusis und Semifusis (Achtel- und Sechszehntel-Note) leichter an, weil die beiden, do, so, auch wie die andern re mi fa la von einem Consonanten anfangen und in einem Vocalem ausgehen. Dass also leichter zu singen: do re mi fa so la, als: ut re mi fa sol la, wollen gleichwol bei diesem letzteren verbleiben; wer sich der obern bedienen will, stehet jedwedem nach Beliebung frei.“

Carissimi widmet auch ein Kapitel (Seite 14) den Proportionibus, welches ebenfalls dem Umschwung der Ansichten Rechnung trägt. Er schreibt: Unter Proportion werden diejenigen zu Anfang des Gesanges gleich nach dem Schlüssel stehenden Zeichen und Zahlen verstanden, nach welchen in dem Gesange die Geltung der Noten eingerichtet und eingetheilt wird. Der Tactist mit seiner Mensur und die Musici müssen sich nach solcher wissen zu richten und zu verhalten, damit das Gesang in seiner rechten Austheilung nicht zu geschwind und auch nicht zu langsam gesungen werde. Die Alten haben dieser Propositionen sehr viele gebraucht, auch solche mit wunderlichen Namen, als Dupla, Tripla, Quadrupla, Sesquialtera, Hemiola, Subdupla, Subtripla, Subquadrupla etc. erklären wollen; jetziger Zeit aber will man solche Weitläufigkeit nicht mehr passiren lassen, viel weniger der Jugend, als welcher solche Wörter ebenso fremd als Böhmische Dörfer vorkommen, den Kopf damit verwirren, indem man solche mit wenigerer und leichterer Mühe den Lernenden auslegen, beibringen und unterweisen kann. Wollen also den kürzesten Weg ergreifen und die Proportion des Gesanges in zweierlei Art eintheilen.

Die Erste, so die ordinari, govierte, oder gerade Proportion genannt wird, ist zu erkennen, wenn gleich nach dem Gesangs-Schlüssel ein halber Zirkel (Kreis), mit oder ohne Durchschnitt geschrieben steht (NB. unser $^4/_4$ oder alla breve Taktzeichen). So fern der halbe Zirkel ganz und nicht durchschnitten ist, so bedeutet es eine langsame, gravitätische, gleiche Mensur, Tact, Proportion oder Eintheilung, in welcher sich der Tactist nicht übereilen soll, damit die Herrn Musici das Gesang recht nach des Komponisten Meinung deutlich produciren und singen können. Wann aber der halbe Zirkel durchschnitten ist, so bedeutet solches, dass in dieser Proportion der Tact müsse gleichsam halbirt und noch so geschwind gegeben werden; hingegen wird und soll es auch nirgends gesetzt werden, es sei denn in dem sogenannten Contrapunct, welcher meistens aus ganzen, halben, viertel, oder sonst vielgültigen Noten besteht, sonst würde ein Gesang voller Confusion gehöret werden und schlechte Satisfaction geben. Etliche, und nicht Wenige, bezeichnen diese Proportion, und zwar überflüssiger Weise, mit dem Wörtlein „alla breve", welches nicht von Nöthen wäre, indem der durchschnittene Zirkel solches schon genugsam anzeigt. Dass sonsten ziemlich Viele gefunden werden, welche allen und jeden Gesängen nach Belieben den durchschnittenen oder nicht durchschnittenen Zirkel, ohne Machung einiges Unterschiedes vorsetzen, ist stattsam bekannt, aber sehr gefehlt; zum Wenigsten geben sie zu verstehen, dass die Musicam Signatoriam nicht erstehen (?).

Die andere Art der Proportion ist die extraordinarie, gedritte, ungleiche Mensur, insgemein mit dem einen Wort Tripel bezeichnet; wird erkannt an einem ganzen Zirkel (Kreis) mit oder ohne Durchschnitt, dem noch ein Bruch beigefügt wird. Neuerdings lässt man den Zirkel weg und gebraucht nur noch den Bruch, obgleich der Kreis ohne und mit Strich zur alleinigen Erkennung der Geschwindigkeit der Noten dient. Die gebräuchlichsten Taktarten des Tripel sind: Ganzer Tripel $^3/_1$, halber Tripel $^3/_2$, Viertels Tripel $^3/_4$, Achtels Tripel $^3/_8$, Sesquialtra $^6/_4$, Sechsachtels Tripel $^6/_8$.

Der $^3/_1$ Takt bedeutet, dass in solchem 3 ganze Noten oder 3 Semibrevis auf den Takt kommen, und beim Taktschlagen kommen 2 auf den Herunter- und eine auf den Heraufschlag, oder 4 halbe hinunter und 2 hinauf, oder 8 Viertel hinunter und 4 hinauf u. s. f. nach Proportion. Er wird in langsamen Compositionen und ernsthaften Materien in dem Stylo ecclesiastico gebraucht.

In der zweiten Art, dem sogenannten halben Tripel ($^3/_2$) kommen

3 halbe oder weiſse Noten, oder Minimae auf den Takt, das ist, zwei in den Nieder- und eine in den Aufschlag, oder 4 Viertel hinunter und 2 hinauf. Diese Taktart ist etwas frischer gebräuchlich, absonderlich im ernsthaften Stylo als der vorige und also muss der Takt etwas geschwinder gegeben werden.

In ähnlicher Weise wird es bei den nächsten Taktarten gehalten.

Bei dem $^{6}/_{4}$ und $^{6}/_{8}$ Takt oder $^{12}/_{8}$ Tripel hat es aber eine andere Beschaffenheit und so zu sagen eine gleiche Ungleichheit, indem der Takt an selber gleich ist, weil der Niederschlag mit dem Aufschlag gleich kommt, aber ungleich', weil auf den Niederschlag 3 Viertel und ebensoviel in den Aufschlag kommen, oder 6 herunter und 6 hinauf.

„Es befinden sich zwar nicht Wenig, welche in allen Triplis ohne Unterschied einerlei Takt und Mensur gebrauchen, und geben dabei vor: die vielfältige Veränderung der Zahlen sei nur von den Komponisten erfunden, um die Musicos dadurch zu vexiren; aber weit gefehlt! Dass die Triplae alle in der Quantität Austheilung oder Proportion übereinkommen, gestehet man gern zu, aber in der Qualität, Langsamkeit oder Geschwindigkeit, oder wie es die Italiener Tempo und die Franzosen Mouvement nennen, wird rotundò negirt und gänzlich widersprochen, auch in den unterschiedlichen Modis und Gemüthsbewegungen der Gesänge genugsam probirt, wie weit sich solche Klüglinge verschieſsen. Man sehe und höre nur den groſsen Unterschied der Triplen in den Couranten, Sarabanden, Menueten, Giquen und dergleichen.“

Georg Rhau.

Vorbemerkung. Im 10. Jahrgange der Monatshefte S. 120 befindet sich eine Biographie Rhau's und richtete Herr Otto Kade in Schwerin seiner Zeit ein Schreiben an die Redaction, in welchem sich sowohl Nachträge zu derselben befinden, als auch der Beweis zu führen gesucht wird, Rhau als Autor der 12stimmigen Messe hinzustellen. Wir theilen dasselbe in seinem ganzen Umfange mit, da es interessante und werthvolle Momente enthält.

Sie sprechen, sagt Herr Kade, Seite 122 die Meinung aus, dass die zwölfstimmige Messe schwerlich von Rhau komponirt sein könne. Abgesehen, dass in dem Aufsatze von Rost der Bemerkung aus Galliculus: „sacrificium duodecim vocum harmoneis conflatum, depromisisse“ sogleich ein weiteres Zeugniss von dem Wittenberger

Diaconus M. Fröschel: „Bericht über die Leipziger Disputation" beigefügt wird, das zwar abermals nicht direkt die Autorschaft Rhau's an der Messe bezeugt, so doch aber eine andere Deutung kaum gut zulässt, wenn er sagt: „die vorhin nie gehört war", das heifst also, lediglich zu diesem Zwecke komponirt, so haben wir auch noch ein drittes Zeugniss für Rhau's Autorschaft, wenngleich dasselbe netto 100 Jahre später ausgesprochen wird. In der Widmung des Syntagma musicum, von Mich. Praetorius an den Leipziger Magistrat — also an denselben, unter dessen Augen der Vorgang 100 Jahre früher passirt war — im Tom. II., Wolfenbüttel 1619, heifst es daselbst wie folgt: „Weil denn E. H. W. und Herrl. besondre grofse fautores der Music sein, und dieselbe lieb, hoch und werth halten, gestallt sie denn vornehme Leute an ihrer hochlöblichen Schule jeder Zeit gehabt: als Georgium Rhaw, welcher zu seiner Zeit allbereit eine Missam mit 12 Stimmen componiret, in Sanct Thomas Kirchen in grofser Versammlung musiciret und damit einen grofsen applausum promeriret hat, auch hernach umbs Jahr Christi 1530*) eine besondere Musicam practicam in zwei Büchern ausgehen lassen, welche auch annoch von den Italis alligiret; — dann auch Johannem Galliculum, welcher in praxi also erfahren gewesen ist, dass er umbs Jahr 1520 einen sonderlichen Tractat de compositione Cantus in Druck hat ausgehen lassen: Anderer nach diesen, geliebter Kürze halben zu geschweigen, wird mit allen Ehren und Ruhm gedacht des hocherfahrnen und vortrefflichen Mathematici, Musici und Chronologici Herrn Seth Calvisii, sel. Gedächtnufs, welcher auch den trefflichen Mann M. Johannem Lippium dermafsen instituiret, dass er in musicis weit kommen, auch viele Scripta ferner gemeinem Vaterlande zum Besten hätte in publicum geben können, wenn er nicht durch den frühzeitigen Tod aus diesem Leben wäre hinweggenommen worden, dessen Stell aber nunmehr mit einem auch vornehmen Musico practico und Componisten Johann Herrmann Schein ersetzet worden."**)

Auch manche Stelle aus den Dedicationen der Druckwerke Rhau's wäre erwähnenswerth. So sagt er z. B. in seiner wehmüthig ge-

*) Erschien bereits 1518.

**) Ein Verzeichniss der Kantoren an der Thomasschule zu Leipzig findet man in dem Führer durch die musikalische Welt, Leipzig (von A. Dörffel). Lpz. bei A. Senff, 1868 S. 2 u. 3. Ferner: Allgemeine musikal. Zeitung 1865 Nr. 39 p. 646 und ebendort 1876 Nr. 27 p. 423. Die drei Verzeichnisse ergänzen sich gegenseitig.

schriebenen Dedication der Magnificats von S. Dietrich, 1544, gleich beim Beginn: Non possum tibi (nämlich Joanni Goskau, Grammateo Jessenensi) humanissime vir, quem multos jam annos ob fidem integritatemque et intimum et familiarissimum habeo, non indicare, quam graviter Calculus hostis meus capitalis, quem in sinu meo fovere cogor corpus meum, alias nunc senis et pluribus vigiliis, laboribusque satis confectum ac fractum, vexet ac fatiget, planeque me ad omnia inutilem reddat. Nam in brevi temporis curriculo, ingentes illi dolores corporis mei vires adeo fregerunt et labefactarunt, ut longam post hac vitam, mihi non ausim promittere. Und weiter unten am Schlusse erhebt er diese Ausgabe gewissermafsen zu seinem Testamente: Feci igitur — fährt er fort — Testamentum Uxori et miseris meis ac parvulis infantibus et liberis, ad quos alendos, cum vix meae facultates sufficiant, quas novisti satis tenues, tamen ne videar tui oblitus, lego tibi ex his bonis meis hanc aeditionem et quasi postremum partum et foetum meum. Verum si morte praeventus, ea ipsa me persolvere non licuerit, heredibus meis ea praestanda relinquam.

Aus dem Bildnisse dieser Ausgabe — übrigens einer trefflichen Arbeit nach Lucas Cranach, einem Brustbilde mit platter Mütze und pelzgefüttertem Kleide, sprechen Offenheit, gütiges Wohlwollen und Charakterfestigkeit, wenn gleich die Züge um den Mund durch Gram und Schmerz arg verzogen sind. Es ist dasselbe Bildnis, welches dann in Hortulus animae, Lustgarten der Seelen (mit 52 Holzschnitten) wiederkehrt. Darunter stehen die Verse:

Qui juvit studio, studia et monumenta piorum
Dum graphica varios exprimit arte libros
Lustra decem vitae numerans et quatuor annos
Rhavus, amans Christi dogmata, talis erat.

Dem Werke geht ein aus 8 Distichen bestehendes Lobgedicht von einem gewissen Sebastianus Glaser „ad Lectorem" voraus. Das Encomion musices ex secundo libr. Fastorum Ovidii ist daselbst bildlich erläutert, Arion mit der Leier auf einem Delphin sitzend, in der Ferne links ein Segelschiff und rechts eine Burg auf einem Felsen. — Rhau's erste Gattin war eine geborne Busse, Anna mit Vornamen, wie aus einem Verse hervorgeht, der in dem Leichengedichte von Melchior Acontius vorkommt:

Anna vocor, nupsi casto intemerata marito
Cognomen patrium, cui μετάνοια dedit.

Sein Schüler Joannes Galliculus widmet der Lehrthätigkeit Rhau's folgende Distichen:

Accipe, Musarum donis ornate Georgi
optatos modulos consulitoque (sic?) boni
Me penes est si quid, quo te oblectetue juvetue
juris id esse tui meque putato, vale.

Johann Adolph Hasse.

Wie wenig ausreichend wir über die älteren deutschen Meister, die selbst an die Zeit Haydn's heranreichen, unterrichtet sind, erfährt man erst, wenn man durch äufsere Umstände bestimmt, über ein oder den anderen Meister berichten soll. Gerber's beiden Lexica bleiben schliefslich noch die beste, oft auch die einzigste Quelle. Schilling und Fétis sind nur Kopisten von Gerber und Mendel-Reissmann wieder von Schilling; der vielen Kleinen gar nicht zu gedenken. Es kann wohl keine schönere Uebereinstimmung geben, und es erscheint fast als Verwegenheit an dem festen und sicheren Gebäude zu rütteln, was von so Vielen sanctionirt worden ist. Seit zwanzig Jahren aber erscheint ein Quellenwerk nach dem anderen, hier ein Verzeichniss von aufgeführten Opern, dort ein Inventar, Concertanzeigen, Aktenstücke, Monographieen, welche die ganze einschlägige Zeit und die Zeitgenossen umfassen. Hier erscheint die Arbeit als besonderes Werk, dort in einer Zeitschrift oder einem geschichtlichen Provinzial-Organe. In der Weise thürmt sich das Material in staunenswerther Weise auf. Leider fehlt uns Deutschen aber bei allem Fleifse und aller Gründlichkeit ein klein wenig praktischer Verstand, oft ist auch ein Zug von Sparsamkeit am falschen Orte angewandt, kurz, fast all die schönen Werke sind ohne Index (Register) erschienen und bilden einen fast undurchdringlichen Knäul, aus dem man nur durch einen glücklichen Griff das Gewünschte wie zufällig erwischen kann. Unter diesen Umständen kann man nicht verlangen, dass unsere Schnellarbeiter — d. h. Lexicaverfasser — sich durch dies Labyrinth durcharbeiten sollen. Es bleibt eben beim Alten und die schönen Quellenarbeiten existiren nicht. — Es wurde in diesen Blättern schon einmal der Vorschlag gemacht, ein General-Register über alle neueren Quellenwerke abzufassen, doch wer wagt sich an die Herkulesarbeit allein heran? Wo finden sich helfende Hände, die ihr eignes Ich zum Besten des Ganzen opfern?

Durch eine Aufforderung veranlasst über Hasse Quellenstudien zu machen, kam das ganze Misere unserer modernen Quellenwerke über mich. Damit aber das von mir mühsam gesammelte nicht abermals verloren geht, soll es hier ein Plätzchen finden.

Das Geburtsjahr ist durch Gerber definitiv festgestellt und zwar ist er laut Kirchenbuch am 25. März 1699 in Bergedorf bei Hamburg geboren. Nach Gerber ging er nach Hamburg und wurde auf Empfehlung des Dichters Joh. Ulrich König als Tenorist im Jahre 1718 am dortigen Theater engagirt. Hier soll der Umgang mit Reinhard Keiser und besonders das öftere Hören der Opern desselben von dem gröfsten Einflusse auf Hasse's musikalische Ausbildung gewesen sein und noch im hohen Alter soll Hasse Keiser den gröfsten Komponisten der Welt genannt haben. Wenn man das Letztere auch nicht bestreiten will und kann, so ist doch eine Thatsache hierbei schwer ins Gewicht fallend, dass nämlich im Jahre 1718—1721 weder eine Oper von Keiser in Hamburg aufgeführt worden ist, noch Keiser selbst in der Zeit in Hamburg gelebt hat. Aus Lindner's „erste stehende deutsche Oper in Hamburg" (Berlin 1855) und aus dem Verzeichnisse der aufgeführten Opern daselbst bis zum Jahre 1751 in der Allgemeinen musikal. Zeitung, Leipz. 1877 Seite 246, ersieht man, dass im Jahre 1718 dort nur zwei Opern aufgeführt wurden: Agrippina von Händel und Theodosia mit der Musik von Fux, Gasparini und Caldara. Die Pachtung des Theaters ging in diesem Jahre in andere Hände über und es scheint, dass einige Jahre das pekuniäre Interesse dasjenige der Kunst überwogen habe, denn es wurden die wenigen Opern, die in den nächsten Jahren aufgeführt wurden, meist mit der Musik von verschiedenen Komponisten gegeben. Hieraus erhellt also, dass Hasse in Hamburg weder von Keiser noch von den Aufführungen seiner Opern irgend welchen Vortheil für seine Ausbildung erhalten konnte; ob er privatim die Opern desselben studirte, lässt sich wohl muthmafsen, doch nicht beweisen, besonders da seine späteren Opern mehr italienische als deutsche Vorbilder zeigen.

In Hamburg soll er sich vier Jahre aufgehalten haben und 1722 als Opernsänger an die Hofbühne in Braunschweig gekommen sein, woselbst im Jahre 1723 seine erste Oper „Antigonus" aufgeführt wurde. 1724 ging er nach Italien. So berichtet Gerber. Aus dem 1. Jahrbuche von Chrysander (Lpz. 1863) ersieht man aber in dem Artikel „Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Capelle und Oper vom 16. bis zum 18. Jahrhundert" (S. 271), dass

Hasse schon im Anfange des Jahres 1721 als Tenorist an der braunschweig'schen Oper angestellt war und in der Oper „Heinrich der Vogler", 2. Theil, komponirt von Schürmann, den Dankwart, natürlichen Sohn des Kaisers, sang. In demselben Jahre wurde die Oper „Antioco" oder Antiochus von Hasse's Komposition in der Sommermesse aufgeführt. Das Verzeichniss führt ihn noch bis zur letzten Oper desselben Jahres, die in der Laurentii-Messe gegeben wurde, als Sänger an und dann kommt sein Name nicht mehr vor; er muss daher Ende 1721 schon Braunschweig verlassen und sich nach Italien gewandt haben. Hier fehlen alle sicheren Quellen und erst als Hasse nebst seiner Frau, Faustina, an den sächsischen Hof berufen werden, tritt Fürstenau's Werk „Zur Geschichte der Musik und des Theaters" in Dresden (1862, 2. Thl. Seite 171) als Quelle ein. Dort heifst es: die „Dresdner Merkwürdigkeiten" berichten vom 7. Juli 1731 über das Eintreffen des „Königl. Pohln. und Churf. Sächs. Capellmeister, Mons. Hasse, der mit seiner neuen Eheliebsten, der bekandten Sängerin Faustina, die ihres gleichen wenig haben soll, aus Venedig allhier angelanget ist und hat Tags darauf be Ihro Maj. dem König (Friedrich August) dieselbe die erste Probe! ihrer Geschicklichkeit im Singen zu vollkommenen Contentement hören lassen". Von hier ab bildet Hasse's Leben und Thätigkeit den Mittelpunkt des dresdner Theaterlebens bis zu dem Zeitpunkte, wo Hasse nebst seiner Frau plötzlich und ohne Pension durch Rescript vom 7. October 1763 entlassen werden. (Siehe Fürstenau S. 372.) Beide verzichteten laut Specialrescript an die Generalaccise d. d. Dresden, 30. April 1764 „gegen eine ihnen per Aversionem bezahlte Summe" auf sämmtliche Gehaltsrückstände. Hasse behielt laut Decret vom 19. Januar 1764 den Titel eines Kurf. Oberkapellmeisters „sammt allen damit verknüpften Vorzügen, Rang und Ehren von neuem begnadigt." Die Gehaltsrückstände sollen die Summe von 30,000 Thlr. erreicht und darauf sollen sie nur 12,000 Thlr. erhalten haben. Von hier ab bis zu seinem Tode, der am 16. Dez. 1783 in Venedig erfolgte, sind wir wieder nur auf Gerber angewiesen. Fürstenau giebt noch unter Beilage A ein Verzeichniss seiner Kompositionen, die sich in den dresdner öffentlichen Bibliotheken befinden. Ein Verzeichniss der in Berlin sich befindenden Werke Hasse's soll in einem der nächsten Hefte mitgetheilt werden. **E.**

Mittheilungen.

* Herr Georg Becker hat in dem „Guide musical" (Brüssel 1878 Nr. 32—33) einen Artikel über den Erfinder des Epinette oder Spinett's veröffentlicht. Epinette ist eine Art Klavier, welches statt mit Tangenten mit spitzen Rabenkiel-Federn versehen ist und die durch den Druck auf die Taste die darüber liegende Saite zum Klingen bringen. Schon Scaliger erzählt in seinen Poetices, dass dies Instrument in seiner Jugend aufgekommen sei, er war 1484 geboren, und fügt hinzu, dass es wohl seinen Namen Epinette von den spitzigen Rabenfedern aus erhalten habe. Dieser Ausspruch fand durch Jahrhunderte hindurch treuen Glauben und ist in allen Lexica wieder zu finden, indem sie erklären: „Epinette, von épine, den spitzigen Rabenfedern, welche die Saiten rühren, ist ein Spinett oder Instrument mit einer Klaviatur." Diese Erklärung wird hinfällig durch die Entdeckung Georg Becker's, der in Adriano Banchieri's Conclusioni nel suono dell' organo. Novellamente tradotte et dilucidate in scrittori musici ed organisti celebri etc. In Bologna, per gli heredi di Gio. Rossi 1618,*) folgende Stelle fand: Das Spinett erhielt seinen Namen von seinem Erfinder Giovanni Spinetti, Venitiano und hat eine länglich viereckige Form. Ich sah einst ein Spinett bei dem Organisten Francesco Stivori in Montagnana, welches die Inschrift trug: JOANNES SPINETUS VENETUS FECIT, A. D. 1503. (Im Originale heifst der Satz: „Spinetto riceve tal nome dall' inventore di tal forma longa quadrata, il quale fù un mastro Giovanni Spinetti, Venetiano, ed uno di tali stromenti ho veduto io alle mani di Francesco Stivori, organista della magnifica communità di Montagnana, dentrovi questa inscrizione: Joannes" etc.) Da das Spinett schon Aufangs des 16. Jahrhunderts in Frankreich und den Niederlanden bekannt war, so muss Giov. Spinetti's Thätigkeit mehr dem 15. als 16. Jahrhunderte angehören. So theilt vander Straeten in seinem Quellenwerke „La Musique aux Pays-Bas" einige Nachrichten mit, in denen auch des Spinetts erwähnt wird, z. B. „A ung organiste de la ville d' Anvers, la somme de 6 livres auquel madicte dame (Margarethe von Oesterreich) en a fait don en faveur de ce que le 15. jour d'octobre XV.XXII (1522), il a amené deux jeunes enffans, filz et fille, qu' ils ont jouhé sur une espinette et chanté à son dîner. Ferner: „A l'organiste de Monsieur de Fiennes, sept livres dont Madame (Margarethe von Oesterreich) lui a fait don en faveur de ce que le second jour de décembre XV.XXVI (1526) il est venu jouher d'un instrument dit espinette devant elle à son dîner." Attaingnant in Paris gab 1529, 1530 u. f. Sammlungen von Instrumentalsachen heraus, die auf „des Orgues, Espinettes, Manicordions et telz semblables instrumentz musicaux" zu spielen waren (Monatsh. f. M. II, 123 u. f.). Das Conservatorium in Paris besitzt ein Spinett von 1523, verfertigt von Francesco di Portalupis zu Verona und einige jüngere von Dominicus Pisamensis und Antonio Patavini. Die bekannte Instrumenten-Sammlung in Venedig, die leider vor einigen Jahren verkauft worden ist, enthielt noch Spinette von Donatus Dundeus (1623) und Celestini Joannes (1610).

* **Heinrich Finck.** Eine Sammlung ausgewählter Kompositionen zu vier und fünf Stimmen, bestehend in deutschen geistlichen und weltlichen Liedern, Hymnen und Motetten. Nebst sechs Tonsätzen von seinem Grofsneffen **Hermann Finck.** In Partitur gesetzt und mit einem Klavierauszuge versehen von Rob.

*) Fétis erwähnt eine Ausgabe von 1591, der Titel heifst dort „Conclusioni per organi."

Eitner. 8. Bd. der Publikation älterer praktischer Musikwerke herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung unter Protektion Sr. kgl. Hoheit des Prinzen Georg von Preufsen. Berlin, T. Trautwein 1879. In grofs Folio, Prachtausgabe. XVI u. 111 Seiten. Preis 15 Mk., auf weifses Papier 12 Mk. Bestellungen nimmt auch die Redaktion entgegen.

Inhalt. Heinrich Finck. 1. Ach herzigs herz, mein schmerz (4stim. wie die folgenden). — 2. Allein dein gestalt und aufenthalt. — 3. Anders kein freud ich nit beger. — 4. Auf gut gelück wag ichs dahin. — 5. Christ ist erstanden von der marter, 5stim. — 6. Christ ist erstanden, 5stim. von Hermann Finck. — 7. Dein freundlich gesicht mich überwindt. — 8. Der Ludel und der Hensel, Sigel. — 9. Dies est laetitiae in ortu, Doppelcanon. — 10. Fit porta Christi pervia, Hymnus. — 11. Genus superni luminis, Hymnus. — 12. Habs getan auf guten wan. — 13. Herz einigs M., mein treu erken. — 14. Hic nempe mundi gaudia, De uno Martyre. — 15 Ich ward veracht gar also grofs. — 16. Jung ist die gestalt, die mich enthalt. — 17. Kundschaft mit dir het geren ich. — 18. Kurzweil ich hab und süfse lab. — 19. Lieb ist der grund davon dan kumbt. — 20. Mag das gesein, herzliebste mein. — 21. Magnus es tu Domine, 2. p. Tu pauperum, Autor zweifelhaft. — 22 Mein herzigs G., ich ganz verste. — 23. O frau, grofs klag führ ich. — 24. O quam sanctus panis, Hymnus. — 25. O schönes weib, wunsam von leib. — 26. Quorum praecepto, De Apostolis. — 27. Schön bin ich nit, mein höchster hort. — 28. Ungleiche brunst, lieb, huld und gunst. — 29. Von hin scheid ich wol aus dem land. — 30. Wach auf! wach auf! mein höchster hort. — 31. Weibliches bild, in eren milt. — 32. Wer hat gemeint, dass du, zarte frau. — *33. Wer jetzt nichts kan allein frum sein. — 34. Wer muscat und negelein wirft für die Schwein. — 35. Wo gleich glück leit mit unfal streit. — Hermann Finck: 1. Pectus ut in sponso, Hochzeitsgesang in 3 Theilen, 4 voc. mit den untergelegten geistlichen Texten: 1. p. Christe, warer son Gottes fron. — 2. p. Es taget min'gliche die sonn der gnaden. — 3. p. Mitten wir im leben sind. — 2. Semper honorabile, Hochzeitsgesang in 2 Theilen, 5 voc. mit den untergelegten geistlichen Texten: 1. p. Süfser vater, herre got. — 2. p. Freut euch in dieser zeit.

* Die Familie Mendelssohn von S. Hensel (1729—1847). Nach Briefen und Tagebüchern. Mit 8 Portraits. 3 vol. in 8°. Preis 16 Mk. Berlin. B. Behr's Buchhandlung (E. Bock) 1879.

* Als Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung sind beigetreten die Herren Dr. W. Braune, Prof. und Custos an der Universitäts-Bibliothek in Leipzig und Wilh. Jos. v. Wasielewski, Musikdirektor in Bonn.

* Quittung über geleistete Zahlungen für das Jahr 1879: Herren Felix Schneider (26,10), Skuhersky (16), Prof. Schäffer (16), von Mettingh (16), O. Dressler (7), J. Lehnert (9), Prof. R. Wagener (18), Dr. Boecker (16), Prof. Faifst (25), Dr. Schubring (9,9), E. Krausé (16), Aless. Kraus figl. (16), Dr. Hoppe (7), Sem. Dir. Israel (16), Dr. E. Jacobs (9), St. Einsiedeln (9), K. Bibl. Srafsburg (9), Leop. Unterkreuter (15,65), v. Wasielewski (7), Prof. Gernsheim (9), F. X. Haberl (57), W. Bethge (6), J. W. Lyra (9), H. Voigt (9), J. H. Meier (16). Berlin d. 22. Jan. 79.

* Hierbei eine Beilage: Schletterer's Katalog etc. S. 89—96.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W. Königgrätzerstr. 101.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XI. Jahrgang. 1879.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 3.

Die Deploration auf den Tod Johann Okeghem's

von

Wilhelm Cretin.

Aus dem Altfranzösischen übersetzt

von

Adolf Frölich.

Einleitung.

Als der ehrwürdige Patriarch der Niederländer, Johannes Okeghem, der Trésorier des hl. Martin zu Tours, in Alter von fast 100 Jahren starb, da wurde sein Tod tief betrauert, und Poeten und Musiker waren bestrebt, sein Andenken zu verherrlichen. Von den ihm gewidmeten „Deplorations", wie sie im 15. und 16. Jahrhundert üblich waren, sind uns noch einige bekannt, so diejenige von Josquin de Près, auf die wir unten noch zu sprechen kommen, und die Trauercantate von Johannes Lupi (Naenia in Joannem Okegi Musicorum principem). Am ausführlichsten von allen aber ist diejenige von Wilhelm Cretin, deren auch Ambros in seiner Geschichte der Musik (III. Bd. p. 171 f.) erwähnt. Dieselbe wurde in Paris bei A. Claudin 1864 von Er. Thoinan aufs Neue veröffentlicht, versehen mit einer Biographie des Dichters und des Besungenen, einer Abhandlung über diese Deploration insbesondere, nebst verschiedenen Anmerkungen und Noten. Es wurden von dieser Ausgabe im Ganzen 150 Exemplare gedruckt, von denen indessen nur etwa die Hälfte

in den Buchhandel kamen. Ein solches Exemplar sandte mir der hochgeehrte Redakteur dieser Blätter zu, mit dem Gesuche, diesen poetischen Nachruf ins Deutsche zu übertragen. Ich habe es versucht und theile nun diese Uebersetzung mit. Bevor wir aber zur eigentlichen Deploration selbst übergehen, wollen wir auch den Herausgeber Thoinan insoweit vernehmen, als seine Bemerkungen Neues und Interessantes uns bieten.

Derselbe giebt uns, wie schon gesagt, zuerst eine Biographie Cretin's; ohne dass wir uns in die verschiedenen Controversen einlassen, notiren wir nur die Schlussfolgerungen. Der Genannte trägt bald den Namen Cretin, bald du Bois; doch welches sein Haupt- und welches sein Zuname sei, darüber sind die Gelehrten nicht einig. Eben dieselbe Ungewissheit herrscht über den Geburtsort unsers Dichters, die Einen nennen Lyon oder Falaise, aber das wahrscheinlichste ist, dass er ein Pariser gewesen. Auch die Zeit seiner Geburt ist unbekannt. Von seinen übrigen Lebensverhältnissen wissen wir nur, dass er unter Karl VIII., Ludwig XII. und Franz I. gelebt und Trésorier der hl. Kapelle zu Vincennes und später Sänger an der hl. Kapelle zu Paris und Almosenier des Königs war. Thoinan bemerkt: „Mehrere Stellen seiner Gedichte lassen schliefsen, dass er ein guter Musiker war, und der Vers in der Deploration des Okeghem's:

Pour lamenter notre maître et bon père (V. 401)

gestattet zu vermuthen, dass er ein Schüler dieses grofsen Meisters war.“ Ferner wurde Cretin zum königlichen Chronisten ernannt und von Franz I. beauftragt die Geschichte von Frankreich zu schreiben. Er schrieb hierauf 12 Bücher in französischen Versen, die mit der Eroberung von Troja beginnen und mit dem Ende der Regierung Karl des Grofsen schliefsen. Cretin starb hochbetagt, wahrscheinlich ums Jahr 1529. Seine Poesien haben die verschiedenste Beurtheilung erfahren. Die Einen loben ihn über alle Mafsen (so z. B. Jean Molinet, Jean le Maire etc.) und stellen ihn neben Homer, Virgil und Dante; andererseits aber hat unser Dichter in Rabelais (in dessen „Leben des Gargantua und des Pantagruel“) einen unbarmherzigen Kritiker und Spötter gefunden. Der Herausgeber Thoinan selbst sagt: „Cretin ist oft unlesbar, und die Anstrengungen die er beharrlich macht, um auf kindische Wortspiele und doppelsinnige geschmacklose Ausdrücke zu kommen, können den Leser nur ermüden. Diese Manier zu schreiben war zwar allerdings von allen Dichtern seiner Zeit adoptirt, aber keiner von ihnen über-

treibt so wie er, diese sonderbare Sucht nach erzwungenen Anspielungen, eiteln Wortspielen und Wiederholungen von unbedeutenden Wörtern." Auch in vorliegender Uebersetzung der „Deploration", die das Original so treu als möglich wiederzugeben versuchte, treten diese Fehler deutlich hervor; im Uebrigen bemerken wir nur, dass im Original die Verse gereimt sind, nur zu oft aber wird der Reim der Herr und der Sinn der Knecht, so besonders in den Rondeaux.

Der Schluss der Biographie Cretin's, um Thoinan weiter zu hören, bespricht die verschiedenen Ausgaben seiner Werke, deren erste anno 1526 erschien.

Hierauf folgen biographische Notizen über Johannes Okeghem selbst, wobei sich der Herausgeber, wie Ambros (G. d. M. III. p. 170 f.) auf die Forschungen der Herren de Burbure und Fétis stützt. Indessen gehen Beide insoweit auseinander, als Ambros die Zeit der Geburt des O. in die Jahre 1415—1420, Thoinan aber zwischen 1425—1430 setzt. Letzterer fährt dann fort: „O. kam als Chorknabe mit 8 Jahren an die Kathedrale zu Antwerpen, und empfing seinen Unterricht und seinen Unterhalt von der Schule (maîtrise). Nachdem er 13 Jahre alt geworden und seine Stimme gebrochen war, nahm ihn das Kapitel unter die Zahl der Sänger auf, und so nahm er, wie die Rechnungen der Kapläne dieser Kirche nachweisen, bis an Weihnachten 1444 Antheil an der Vertheilung des Geldes für die gottesdienstlichen Verrichtungen .... Er vollendete seinen Unterricht unter der Leitung von Binchois (vergl. Ambros l. c.) und wir finden ihn wieder als ersten Kaplan und Sänger der Kapelle unter Karl VII." Thoinan erwähnt ferner die Ernennung O.'s zum Trésorier des hl. Martin zu Tours (unter Ludwig XI.), seine Reise nach Flandern (1484) u. s. w., was wir als bekannt voraussetzen dürfen.

An diese Biographie schliefst sich dann eine Abhandlung über vorliegenden Trauergesang. Thoinan gedenkt vorerst auch der übrigen oben erwähnten Deplorationen des Lupi und Josquin und bringt den Text der Letzteren. Derselbe lautet in deutscher Uebersetzung:*)

Wald-Nymphen, Göttinnen der Quellen, | Ihr kundigen Sänger aller Nationen | Verändert eure so hellen und hohen Stimmen | in schneidende Wehrufe und Klagen | denn die Schläge der Atropos | haben euern Okeghem mit ihrer Kraft getroffen. | Der wahre Schatz

*) Der Tonsatz ist mehrfach abgedruckt, siehe Eitner's Verzeichniss neuer Ausg. alter Musikwerke.

der Musik und ihr Meisterwerk | der nimmer mehr dem Tode entweicht; | Welch grofser Verlust ist es, dass ihn die Erde deckt! | Kleidet euch mit Gewändern der Trauer | Josquin, Brumel, Pierchon, Compère. | Und lasset Thränen strömen aus den Augen: | Verloren habt ihr euern guten Vater. | Er ruhe in Frieden. | Amen.

In Bezug auf unsere Deploration fährt dann der Herausgeber fort: „da das Gedicht von Cretin zu ausgedehnt war (mehr als 400 Verse) um ganz in Musik gesetzt zu werden, so scheint es doch, dass ein Musiker, von unserm Dichter begeistert, ein Fragment seines Werkes auswählte. Burney erwähnt, dass in der Sammlung des britischen Museums sich ein Tonstück befinde, welches über die Worte von Cretin geschrieben ist und citirt folgende 5 Verse, ohne indessen anzugeben, ob es die Einzigen seien, welche vom Komponisten benutzt wurden:

Agricola, Verbonnet etc. (vide Vers 397—401). Burney giebt dem Verfasser dieser Komposition den Namen Guillaume Crespel, und Fétis, der den Titel derselben anführt: „Lamentations sur la mort de Jean Okeghem", glaubt, gestützt auf den letzten Vers (401), dass dieser Komponist ein Schüler Okeghem's gewesen sei. Nach unserer Ansicht muss sich betreff des Namens Crespel hier ein Irrthum vorfinden, da derselbe ganz wohl derjenige von Cretin sein kann, sei es, dass er unrichtig geschrieben oder von Burney falsch gelesen wurde. Denn wäre eine solche Aehnlichkeit zwischen dem Namen des Dichters und dem des Komponisten nicht etwas ganz Besonderes und Aufsergewöhnliches. Es ist der gleiche Vorname, die vier ersten Buchstaben des Familiennamens sind dieselben, denn, wie wir selbst gesehen, schrieb man zuweilen auch Crestin; sodann zählt man bei beiden Worten gleichviel Buchstaben. Es wird nur der Verfasser des Textes angegeben worden sein, und da man sonst nirgends eine Spur von der Existenz eines Komponisten mit Namen Guillaume Crespel findet, muss man nach unserer Ansicht darauf schliefsen, dass die Musik dieses Stückes von einem Schüler des Okeghem komponirt worden sein kann, dass aber der Name dieses Schülers uns unbekannt geblieben sei. Muss man ihn vielleicht unter den in obiger Strophe genannten Musikern suchen?"*)

*) Ambros (l. c. pag. 179) nennt ebenfalls Wilhelm Crespel als den Komponisten dieses Trauergesanges, scheint aber übersehen zu haben, dass der Text desselben aus der von ihm schon früher erwähnten Deploration des Cretin hergenommen ist. — In der Bibliographie der Musiksammelwerke des XVI. und XVII. Jhrh. von Rob. Eitner erscheint ein Joannes Crespel (pag. 506), der aber in eine spätere Zeit fällt.

Zum Schlusse seiner Abhandlung macht Thoinan darauf aufmerksam, wie interessante Beiträge für die Biographie der Komponisten uns diese Trauergesänge liefern und wie wünschbar es wäre, alle dieselben zu sammeln. Zugleich bekämpft er den Anspruch Fétis', zuerst auf diese Deploration aufmerksam gemacht zu haben.

Möge diesen Auseinandersetzungen des Herausgebers noch eine kurze Uebersicht über den Inhalt des Klageliedes folgen zur leichteren Orientirung des Lesers:

Cretin vernimmt die Kunde vom Tode des O., diese ergreift ihn so, dass er sich aufs Lager werfen muss, Ruhe zu suchen. Aber was ihn wachend gequält, lässt ihm auch keine Ruhe im Schlafe. Er wird im Traume entrückt vor das Grabmal des O.; dasselbe befindet sich in einem schönen Garten und um dasselbe herum stehen Calliope und die übrigen Musen; es kommt auch die Dame Musik selbst, und sie fordert die Anwesenden auf den Hingeschiedenen zu betrauern, und es ertönen nun gemeinsam die verschiedenen Instrumente und Stimmen; hernach bittet sie die Sänger auch durch Einzelgesänge „ihren Sohn" zu beklagen. Es treten nun auf mit eigenen Rondeaux: Tubal, David, Orpheus, Chiron, und werden ferner erwähnt als Anwesende: Sappho, Mercur, Pan, Arion. Auf diese Vertreter der Bibel und Mythologie folgen dann eine Anzahl verstorbener Komponisten: Dufay, Busnois etc. (v. 209 f.), und diese führen nun Kompositionen O.'s auf. Nach Beendigung dieses Trauerconcertes wendet sich die Dame Musik an Cretin, er solle das Gesehene niederschreiben und die Verdienste des Seligen preisen. — Die Dame verschwindet und Cretin erwacht. Gern möchte er nun den Auftrag erfüllen, fühlt sich aber zu schwach, und bedauert nicht die Talente eines Cicero, Virgil etc. zu haben, und bittet um Nachsicht. Dann schildert er O.'s Verdienste um die Musik, seine Pflichttreue in Verwaltung seines Amtes u. s. w. und fordert schliefslich die Herren von Tours und das Volk und ebenfalls die Sänger auf, den theuern Hingeschiedenen zu beweinen.

Wir haben nur noch beizufügen, dass diese Deploration stets Okergan schreibt, statt Okeghem; auch bei anderen Namen findet sich hie und da eine Abweichung. — Möge nun das Klagelied selbst folgen.

Klagelied des Wilhelm Cretin über den Tod des Johann Okeghem.

Du findest mich von schwerem Gram bedrückt,
Da ich die unheilvollen Thaten schau,
Die grofsen Angriffe der Schicksalsmächte,
Der ärgsten Feinde des Geschlechts der Menschen,
Besonders die der mächtigen Atropos,
Die schlägt und trifft und allzeit überfällt
Die Päpste, Könige, Kaiser, Fürsten, Grafen, —
Ich seh, wie sie auf ihre Listen setzet
Priester, wie Lai'n, Bauer und Edelmann,
Grofse Prälaten, arme Kapellane.
Kraftlos, betäubt, schwach, elend und zu matt
Zu schildern dir, endloser Klage voll,
Den Unglücksfall, der uns so eben traf,
Von tiefem Leid umgeben siehst du mich.
Hab ich auch vordem Manchen schon geseh'n,
Der den Tribut der Sterblichen bezahlt',
In jähem Leid aufs Lager hingestreckt,
So lag ich diesmal, voll von bitterm Schmerz.
Mich drückte da solch eine Last von Kummer,
Dass Schlaf ich suchen muss und Ruh' erlangen.
Im Schlaf fand ich statt Ruhe Unbehagen,
Des Schlafes wird der Mensch sich niemals freuen,
Wenn ihm der Gram, der wachend ihn gequält,
Im Schlafe selber keine Ruhe lässt.
Allein oft kömmt bei Tag uns eine Nachricht,
Die in der Nacht darauf sich wiederholet.
So ging es mir, in einem Augenblick
Ward ich entrückt, hin vor das Monument
Des edlen Herrn, den ich so treulich liebte,
Den jetzt mein Herz betrauert und beweint.
Ich muss ihn nennen, doch wie kanns geschehen?
Nicht möglich ists, wenn ich nicht erst genüge,
Gehorche erst der Forderung der Natur.
Der grause Tod, der Lebende entstellet,
Hat ihn geraubt, in Fesseln ihn gelegt;
Ist er denn todt? So ists; doch wer? o weh!
S' ist Okergan, der wackre Kämmerer
Von Sanct Martin, der gestern viel besafs,

Heut nichts besitzt, als das Verdienst allein,
Das nimmt er mit sich und das Leichentuch.
In einer Au, schöner Cypressen reich, —
Es hatte Zephirus sie dort gepflanzt
Mit seiner liebevollen Schwester Flora,
Da lag der Leib des hochverehrten Meisters;
Doch Borreas mäht alles Grün darnieder,
Deckt Alles zu mit schwarzem Trauerflore.
Das tiefe Schluchzen und die heiſsen Thränen
Bekundeten so ungewohnte Trauer,
Dass ich noch nie vernommen, dass ein König,
Noch selbst der Papst zu Rom so ward betrauert.
Calioppe und alle die neun Musen
Sie bliesen nun die Hörner, Flöten, Pfeifen*)
Zu Klaggesängen um den Sarg herum.
Auch die Musik kam ihm zu dem Empfang
Entgegen, die bei einem alten Stamme
Aus Marmor seine Ruhestätte baute,
Drin ward der Sel'ge sogleich beigesetzt.
Wär' es gewesen für den eignen Gatten
Hätt' sie nicht mehr gewusst zu thun, als das.
Sie sprach nun unter Klagen zu der Schaar:
Merkt auf, ihr Herzen, voll von Traurigkeit,
Und kommt herbei, beweinet meinen Sohn,
Beweinet ihn, der gar so sehr gemehrt
Mein Lob und meinen Ruf, dass ich von ihm
Noch trag des Ruhmes blüthenreichen Kranz.
Beweinet ihn, der stets mich hat geliebt,
Der willig mir auf jeden Wink gedient,
So dass man ihn der Musik Perle nannte.
Indem die Dame da und dorthin schaut
Bricht sie die Rede ab vor groſsem Schmerz,
Versammelt dann auf einmal die Gefährten
Und lässt vereint die Instrumente tönen:
Die Harfen, Lauten, Orgeln und die Psalter**)

---

*) cors, flutes et cornemuses (Sackpfeife, Dudelsack).

**) Harpes et lucz (statt luths), orgues, psalterions
Musettes, cors et manicordions
Fleutes, flajolz, cymbales bien sonantes
Parmy les voix d'organnes résonantes.

Und Pfeifen, Hörner, Manichorde,
Die Flöten, Flageolets und helle Cymbeln,
Dazu klangreicher Stimmen volle Töne.
Ein Libera von klagendsanfter Art
Erklang so schön, dass selbst ein trotz'ger Mensch,
Und wär er noch so hart, aus Mitgefühl
Der Trauer weihen müsst, dem Leid das Herz.
Die hier versammelt, seufzten alle schmerzlich
Aus Herzensgrund, und weinten da zusammen,
Erfüllet ganz von übergrofsem Leid.
Die Bäume, Blumen haben sich entfärbt.
Es änderten die Vöglein den Gesang,
Die grünen Auen selbst sind nun verdorrt.
Als dann verrauscht die süfsen Harmonien,
Da ordnete Musik zur Trauerfeier
Die Fackeln, Lichter, reichliche Beleuchtung,
Die Trauerdecken, die gewohnten Wappen,
Versprechen und Gelübde Gott zu lösen,
Und Psalmen und Vigilien, viele Messen
Zu singen, so wie Brauch und Recht verlangt
Und wie es sich dem Mann von Stand geziemt.
Als dies gescheh'n, bat sie die Sänger all,
Die gegenwärtig, auch die Alten noch,
Dass sie nach Liederart hier vor der Gruft
Die Sprüche, Rondeaux und die Wendelais*)
Beginnen, so beklagen ihren Sohn,
Ihm jeder eines seiner Lieder weih!
Altvater Tubal**) trat hierauf hervor,

Der Herausgeber der Deploration erklärt das Psalterion also: „ein Instrument mit Metallsaiten, das man mit einem Plectron schlug und das die Form eines mehr oder weniger regelmäfsigen Dreiecks hatte. Im Mittelalter stützte es der Spielende auf seine Brust, die Spitze abwärts gerichtet. (Vergl. Ambros, Gesch. d. M. II, 28.) Das Manicordion oder Clavicord nennt derselbe ein Instrument, dessen Saiten durch metallene Plättchen in Schwingung versetzt wurden, welche am Ende der Taste angebracht waren, und welche als bewegliche Stege dienten, wenn sie die Saiten anschlugen. Es gab auch solche tragbare Instrumente nach Art der kleinen Orgeln, wie es überdies obige Stelle bei Cretin nachweist, wo man das Manichordion bei einer musikalischen Aufführung im Freien angewendet findet."

*) Vergl. Ambros, l. c. II. p. 25.

**) sic? Der Herausgeber macht mit Recht darauf aufmerksam, dass nach I. Mos. 4, 19 f. Jubal der Vater der Zither und Harfenspieler ist, sein Bruder

Den für den ersten Musiker man hält,
Der Töne und Accord' beim Hämmern fand.
Er nahm die Orgel, stellt zur Leiche sich,
Mit heilger Stimme zu dem Instrument
Sang er nun wörtlich folgenden Gesang:

Tubal. Rondeau.

's ist Okergan, den wir beweinen müssen,
Er, der gewusst zu wählen, zu erreichen
All die Geheimnisse der feinen Kunst
Des neuen Sangs durch seinen feinen Geist,*)
Ohn' einen Punkt der Regeln zu verletzen,
Der Stimmen sechsunddreifsig zu notiren
In einem Werk.**) Soll man drum nicht betrauern
Den Meister, der solch' Neuigkeit erfand?
S'ist Okergan.

Es sollen heut die Musiker sich sammeln,
In Thränenströmen ihre Herzen baden,
Und da sie todt dahingestreckt ihn schau'n,
So sagen sie: sein Name soll allzeit
Unsterblich bleiben, ohne zu erlöschen:
S'ist Okergan.

Der Verfasser.

Nun kam David, der königliche Sänger,
Der Musen treuer Diener und Genosse;
Schnell hat er seine Harfe angestimmt,

Tubalkain aber ein Hämmerer und Schmied. Cretin hat aus beiden Brüdern eine Person gemacht und auf letzteren übertragen, was sonst von Pythagoras erzählt wird. Letzterer soll einst bei einer Werkstätte vorbeigegangen sein, in der eben ein Stück Eisen auf dem Ambos bearbeitet wurde; er war überrascht verschiedene Töne zu hören, die den Intervallen der Quart, Quint und Oktave entsprachen, und als er zu den Arbeitern hinzugetreten war, um sich über diese Erscheinung Auskunft zu verschaffen, fand er den Grund in der verschiedenen Gröfse der Hämmer.

*) „c' est luy qui bien sceut choisir et attaindre
Tous les secretz de la subtilité,
Du nouveau chant par sa subtilité."

**) Vergl. Ambros, l. c. III, 174 und Eitner's Bibliogr. p. 758.

Und hat nicht lang den Vortrag überdacht;
Nein, plötzlich trat er vor und unverzüglich
Sang er, den Psalter haltend, dieses Lied:

David. Rondeau.

Mit Klaggesang soll psalmodiren jetzt
Ein jeder gute Geist, und sei bedacht
Um diesen edeln Kämm'rer zu beklagen,
Den heut der Tod zu seinem Tisch geladen;
Denn anders helfen kann ihm Niemand mehr.
S'ist kein Erlass von gestern oder heut:
Wann diese Stunde schlägt, heifst es vollbracht
Die Reise, die so sehr ist zu beweinen
Mit Klaggesang.

Gott wird ihm wohl den rechten Lohn verleih'n,
Denn seiner Zeit hat er sich ganz geweiht,
Zu schaffen fromme, angenehme Weisen,
Um zu entgehn dem fürchterlichen Abgrund,
Und Gott schliefst ihn nicht von dem Himmel aus
Mit Klaggesang.

Der Verfasser.

Nun griff Orpheus in lieblichem Gesang,
Ohne zu zögern und zu zaudern erst,
Wohlwollend und mit ruhigem Gemüth
Zur Harfe, um zu klagen noch viel mehr,
Und um das Leid gesteigert noch zu sehn,
So sang er auch sofort sein Trauerlied:

Orpheus. Rondeau.

Ihr Musiker, auf Klagen seid bedacht,
Und in die Seele dringe tiefes Leid,
Und zeige euch von Traurigkeit erfüllt,
Seht ihr der Erde übergeben den,
Der so verstand zu lehren eure Kunst.
Wohl darf in Gram sich quälen euer Herz
Und sich durch Klagen mehren eure Qual,
Denn ihr verliert der Freunde Krone heut,
Ihr Musiker.

Um frohe Lieder kümmert euch nicht mehr,
Versucht jedoch in Schmerzensklagen euch,
Wie Leute, die jedweder Lust beraubt,
Bestürzt und traurig sind, bedrückt, betäubt,
So zeiget euch in Thränen und in Weh,
Ihr Musiker.

Der Verfasser.

Centaur Chiron lässt in Thessaliens Bergen
Achill zurück, nimmt seine Harf' und Leyer,
Er wendet sich zur tiefbewegten Schaar
Und spricht mit zitterndem, gebrochnem Ton,
Mittrauernd führet er die Klagen fort,
Und unter Thränen singt er dieses Lied:

Chiron. Rondeau.

Beweinet ihn, den guten, weisen Sänger,
Er hat so manche Melodie geschrieben
Und mit der Kehle trefflich ausgeführt.
O wehe, Kinder, nun ist er dahin,
Und so beschwerlich fällt uns diese Kunde.
So schön, so edel an Gestalt und Antlitz
War er vordem; nie war es seine Sitte,
Zu loben eine schlecht bedachte That.
Beweinet ihn.

Grofs ist das Missgeschick, wenn solch ein Meister,
Bevor er hundert Jahre hat gesehen,
Dahinstirbt und der Würmer Speise wird.
Es ruht in pace*) droben nun sein Geist,
Doch, Schade ists, sein Körper muss vermodern.
Beweinet ihn.

Der Verfasser.

Frau Sappho, die in Pan verliebte Schöne,
Hebt gegen Atropos, die strenge, harte,
Sofort ein Lied an, das des Vorwurfs voll.
Auch Mercur, der den Argus eingelullt,

*) in pace, Reminiscenz an die in den Gebeten für die Verstorbenen oft wiederkehrende Bitte: Requiescant in pace, sie ruhen in Frieden.

Fand daselbst nun sich ohne Zögern ein,
Den Seligen zu preisen durch sein Spiel.
So ist auch Pan, der Gott Arkadiens,
Eifrig bemüht und sein Bestreben ist,
Die Hirten und Hirtinnen zu bewegen
Die Hütten, Schafe, Thürmchen*) zu verlassen,
Um diese Stütze der Musik zu trauern.
Und schnell hat er ein kräftig Lied gedichtet,
Das sie mit ihm nun bei dem Leichnam sangen.

Arion, den einst die Delphine trugen,
Der so aus Meersgefahr entronnen war,
Er sagt in seinem Lied, dass tadelnswerth
Ein jeder sei, der, sonst ein Freund des Wissens,
Nicht dahin komme, um das Leid zu schauen
Der jetzt so trostlos klagenden Musik.
Denn Jeder findet Trost in seinem Schmerz,
Erblickt er Solche, die noch mit ihm dulden,
Ein leidend Herz sucht Andre, die mit trauern. —
Sein Wort verstummt, die Instrumente schweigen,
Und es begannen nun sofort die Sänger:

Da kam du Fay, der wackre Mann daher,
Bunoys dabei und mehr als Zwanzig noch,
Fede, Binchois, Barbingant und Doustable,
Pasquin, Lannoy, Barizon, der geehrte,
Copin, Regis, Gille Joye und Constant.**)
Es hat gar Mancher ihnen zugehört,
Denn schön war's, solcher Harmonie zu lauschen
Und kunstgeübt war ja die Schaar der Sänger.

Hierauf sang man die Messen, als „My-My",
„Au travail suis" und „Cujus vis toni",
Auch die gleich trefflich und vollkommne Messe
Zum Requiem, ein Werk desselben Todten.

---

*) tourelles, Thürmchen, vielleicht Schäferhäuschen?

**) Ueber Dufay, Busnois, Binchois, Dunstable, Regis vide Ambros, Gesch. d. M. II. Bd., über Barbingant (Barbireau) l. c. III. Bd. p. 184, auch Fétis und Eitner. — Die Anmerkungen des Herausgebers folgen am Ende.

Zu seiner Laute sang Hame zuletzt
„Ut heremita solus“, ein Motett,
Von jederman als Meisterstück gepriesen.*)

Da Frau Musik im Schmerze nicht erkannte,
Dass ich auch Antheil an der Trauer nahm,
Und unter einem Baum' allein ich stand,
Liefs sie in Eile mich zu ihr hinkommen,
Und als sie sah den Eifer meines Herzens,
Befahl sie mir sofort bereit zu sein,
Das aufzuschreiben, was ich eben sah.

Zudem befahl sie mir besonders noch,
Zu sagen, weit und breit es kund zu thun
Den Sängern all, die folgen seiner Lehr',
Dass sie, so lange sie am Leben selbst,
In ihrem Styl und Komposition
Des Seligen stets seien eingedenk.**)

Da sie noch sprach, vernahm sie einen Schrei,
Und plötzlich war sie von dem Ort entrückt,
Sie und ihr Volk entschwanden mir so schnell,
Dass ich vor Schrecken auffuhr aus dem Schlaf.
Ein hart Erwachen, herb es kundzuthun!
Wie könnt' ich ohne Ueberwindung denn
Die Worte, Sprüche dem Papier vertrau'n?
Kann ich doch nicht erregen Herz, noch Mund,
Nicht sprechen, meine Stimme nicht erheben,
Als um in Thränen, Klagen auszubrechen.
Kaum weifs ichs, wenn ich lese oder schreibe,
Lust ist mir Leid, hab Thränen mehr als Spafs,
Mein Leib fühlt sich zur Erde hingebannt;
Ich bin verwirrt, zum Werk, das ich begann,
Thäts Noth, dass käm' ein andrer, bessrer Autor,
Die Sinne wieder wachzurufen mir.

*) Von den genannten Werken O.'s ist uns nur bekannt die Messe cujusvis toni, von Glarean „ad omnem tonum“ genannt und die Motette Ut heremita solus, vide Ambros l. c. III. Bd. p. 175 und 177. Mehr verzeichnet Eitner in seiner Bibliographie der Musik-Sammelwerke.

**) „Que du défunct tant que seroient vivans,
En leur façon et composition,
Feissent tousjours commémoration.“

Was hab' ich nicht des Tullius Redekunst,
Nicht die Virgil's, noch die der grofsen Redner,
Noch die der preisgekrönten Dichterschaar?
Wo ist Boëtius, dass er mir helfe,
Wo ist Properz, Tiburtius, Catullus,
Damit ich ihre goldnen Sprüche all
Mir sammle und so preise jede That
Des edlen Herrn, der trefflich hat geschmückt
Die Bücher der Musik und sie bereichert.
Von seiner Hand sind Werke uns geschenkt
Erhabner Arbeit voll, so fein durchdacht,
Dass Engelssang wir glauben zu vernehmen.

He! Chastelain, und Meister Alain Chartier,*)
Wo weilet Ihr? Gar sehr bedürft ich jetzt
Noch mancher guten Weisungen von Euch;
Simon Greban, der von der Zunft du warst,
Was liefsest du als Erben nicht zurück
Den Meschinot, den Milet und Nesson,**)

---

*) Chastelain (Georges, mit dem Zunamen l'Adventureux) ein Chronist, geb. 1403, gest. 1475.

Alain Chartier, ein berühmter Schriftsteller und Dichter, wohl bekannt durch den Kuss, den ihm Margaretha von Schottland gab, die Gemahlin des Dauphin (und nachherigen Ludwig XX.). Chartier starb gegen 1457. — A. d. H.

Chartier war Hofdichter Karl VII., der gefeiertste Schriftsteller des 15. Jahrhunderts (er schrieb: Breviaire des nobles, Livre des quatre Dames etc.) Margaretha fand ihn einst auf einem Stuhle schlafend, und küsste ihn in Gegenwart ihres Gefolges, weil aus seinem Munde so viele bon mots et vertueux sentences hervorgegangen seien. Chartier ist geb. 1386, gest. nach neueren Forschungen um 1460. — A. d. Ü.

**) Simon Greban, Bruder des Arnoul (Arnolph); beide dramatische Dichter, Verfasser von Mystères (geistl. Schauspielen). Simon ist der Verfasser des Triomphant Mystère des Actes des Apôtres, eines Werkes, das aus 80,000 Versen besteht und in dem 485 Personen vorkommen.

Meschinot, Jean, wegen seiner Melancholie zubenannt le Banny de lyesse (der von der Freude Verbannte); geboren zu Nantes zwischen 1415 und 1420, gestorben 1491. Verfasser der Lunettes des princes.

Milet, Jacques, geb. um 1425, gest. 1466. Anno 1450 wurde er von König Karl VII. auserwählt zur Abfassung der Grabschrift für Agnes Sorel.

Nesson, Pierre de. Geofroy Tory spricht von ihm in seinem Buche le Champ fleuri folgendermafsen: „Wem es gelänge, die Werke von Nesson zu sammeln, der fände ein grofses Vergnügen am Genuss der darin enthaltenen lieblichen Sprache."

Dass sie hochpreisen den melodischen Klang,
Die Stimme, den Gesang, den edlen Styl
Des wackern, vielberühmten Kämmerers?
Ach, sollen wir ihn scheiden lassen so?
Das Recht verlangt, dass wir Erwähnung thun,
Doch dazu bin ich all zu unbrauchbar.
Auf! Molinet!*) bist du im Schlaf, im Traum?
Ist so bedrängt, ist so betrübt dein Sinn,
Dass du Papier und Feder nicht kannst fassen?
Was soll's, dass heute du nicht kämpfen willst
Gegen den Tod; was schreibst du nicht sofort
Von Okergan irgend ein kleines Büchlein?
Hierzu entflammt mein Herz ein glühend Sehnen,
Allein mein roher Sinn, hart wie das Eisen
Des Ambos, reicht in nichts an deine Kunst.
Und wenn ich doch nun Einiges erzähle,
Entschuldige mich, dass ich soviel mir traue,
Du weifst, die Liebe ist es, die mich treibt.

Bedenke, wie dir Kunst, Erfahrung eigen,
Und da auch Frau Beredtsamkeit dich leitet
Und dich begünstiget in allen Werken,
Wievielmehr solltest du ihn da besingen,
Als ich, der ich an Eleganz so dürftig
Als wie an Wissen, das die Hand befähigt.

Wenn ich gefehlt, die Bürde aufzunehmen,
Und man mit vollem Recht mich schmäht und tadelt,
Für mein mechanisch ländliches Geschreibsel,
So lass doch du nicht ab vom Unternehmen
Ihn zu erhöhn, denn werth ist er des Lobes
Und würdig in dem Buch der Zeit zu stehen.

*) Molinet (Jehan), Chronist und Dichter, gestorben zu Valenciennes anno 1507. Wir glauben mit Fétis, dass das Lied zu 4 Stimmen, das sich in der Sammlung Harmonice Musices Odhecaton (1501—1503) befindet, wohl von diesem grofsen Freunde des Cretin sein könnte, denn er war wirklich Musiker. In einem der Briefe, die er an Wilhelm schreibt, sagt er: in dir blühen vorzüglich drei wohlriechende Blumen, die in mir in Folge des Alters hinwelken: die eine ist die Grammatik, die bei mir nachlässt, die Musik, die abnimmt, und die Beredtsamkeit, an der ich auch nicht zu reich bin. A. d. H. Siehe Eitner's Bibliogr. p. 726.

Und du, ehrwürd'ger Redner, Sainct Gelays,*)
Verfasstest du doch einen Klaggesang,
Wie nöthig wärs, zu mildern all mein Weh?
Nicht will ich etwa nur dein Schmeichler sein,
Doch glaubt ich, dass du so die Tugend liebst,
Dass du dich dess, den ich bewein', erbarmst.
Die Bücher all sind deiner Schriften voll,
Es dringt dein guter Ruf durch Land und Au'n,
Ein Jeder weifs, ich lüge nicht hierin.
Wohlan, so hör' doch meine Klagen an,
Und halte nicht mein Werk für reich genug,
Beweine du des grofsen Doktors Tod.
Doktor der Wissenschaft kann ich ihn nennen,
Und alle Musiker ruf ich als Zeugen,
Ob je ein Anderer vollkomm'ner war?
Und, um zu richten redlichen Gewissens
(Die leben, und die todt, sie werdens dulden):
Er überragt sie all in Wort und That.

In seinem Leben schuf er manches Werk
Im hohen Styl, an dem nichts Halbes war,
Wie die Erfahrung nur zu wahr bezeugt.
Drum sehn wir ihn mit Schmerz vom Tod zerstört,
Denn wahrlich war er ja ein Mann der That,
Mit Ehre überhäuft und reich an Klugheit.
Er hat gelebt so ehr- und würdevoll,
Und hochgehalten hat er stets sein Amt;
Er hat durch unkluge Verwaltung nichts
Vergeudet, und man sieht, wie Haus und Gut
Er tadellos und recht im Stande hielt.
Gar Manchen, der da nackt und arm, hat er
Gekleidet und genährt auf seine Kosten,
Für Gott that er vielmehr als du magst glauben.

Bei Kleinen schlicht, war er bei Grofsen grofs,
Nach Ehre strebte er ohn' eitle Sucht,
Und dass er wahrhaft, dafür bürgt sein Ruhm.

*) Saint Gelays (Octavien de), Bischof von Angoulême, übersetzte den Homer, Virgil und Ovid in französische Verse. Er wurde geboren zu Cognac um das Jahr 1466 und ist gestorben 1502. A. d. H.

Im Fernern war sein Geist sehr arbeitsam,
Nach Tugend strebend; auch füg' ich noch bei,
Dass er gar manche Liebesschöpfung einst
Geschaffen, um dess eingedenk zu sein:
Es wiegt ein geistig Gut wohl hundert auf.*)

Durch vierzig Jahr' und mehr hat er gedient
Ohn' Ueberdruss in seinem Amt und Stellung;
Erwarb die Liebe dreier Könige,**)
Dass ich ihn oft zum Mahl geladen sah;
Auch wurde er begabt mit einer Pfründe.
In seinem Dienst und bei dem heilgen Opfer,
Da war sein Herz voll Inbrunst, ohne Fehl,
Hiefs drum mit Recht der erste Kapellan.
Ihr Priester, ihr, ehrwürdige Kollegen,
Erhebt im Chore und in dem Kapitel
Den Klaggesang für diesen Mann des Ruhmes.
Er war so gütig, freundlich und gefällig,
Und würdig selbst des Krummstabs und der Mitra;
Doch nie bewarb er sich um solchen Titel.
Doch zu dem Chorpult***) ging er stets zuerst,
Denn Gott zu dienen war er wohl gewohnt.

Undankbar war er wissentlich wohl nie,
Dafür hab ich der Zeugen wohl genug.
Bei dem Gesang that er die volle Pflicht.
Von seiner Habe hat er viel verschenkt,
Und seine Hände gern bereit geleert
Für seine Brüder, die bedrängt in Noth;
Bald mehr, bald weniger, doch Allen gab' er,
Das ist ein Punkt, den Jeder sich soll merken.

Doch zum Beweis, dass man die Schlechtigkeit
Falscher Vollstrecker wohl verachten soll,

---

*) Wörtlich: Eine Wohlthat für die Seele wiegt hundert solche für den Leib auf.

**) Diese 3 Könige waren Carl VII., Ludwig XI. und Carl VIII.

***) pulpitre (vom latein. pulpitum) ist das Pult, auf das beim Singen die Bücher gelegt wurden, das „Sing-Pulpet", wie es auch im Deutschen genannt wurde. A. d. Ü.

Bedenkt, gut zu testiren, die ihr lebt,
Und legt Verwahrung ein gen sie bei Gott.
Denn euere Verfolger werden sie.
Denn, wenn sie sorgen sollten einst für Euch,
Dann werden sie auf ihren Nutzen schauen,
Drum wer da geben will, besorg es selbst.
So that er und befand sich dabei gut,
Wie ich versteh' und glaube zweifellos.
Sein Wohlthun wusch ihn rein von jeder Schuld,
Und vor Verderben schützt' ihn Sanct Martin,
Zu dem er flehte, dem er treu gedient.
All die Legate hat er selbst bezahlt,
Verwandte, Freunde nicht damit betraut,
Ein gutes Leben bringt ein gutes End!

Ihr Herrn von Tours, und Volk, beweinet ihn,
Den man gar nicht genug betrauern kann;
Im Leben hat er euch so viel gethan,
Drum seid voll Andacht, gern bereit zu flehn
Zu Gott, dass er das Paradies ihm gebe.
Für Eine Wohlthat wird er zehn euch zahlen;
Wenn ihr ihm leih't, wird Alles einst vergolten,
Verloren ging noch keine gute That.

Beweinet, Sänger, diesen edeln Herrn,
Durchgeht ihr seine süfsen Engelssänge,
Er war der Tugend wahres Musterbild,
Der Ehre einziger Pfeiler, Schutz und Halt.
Er war ein klarer Spiegel für die Priester,
Und die Standarte guter Katholiken,
Ein ächtes Vorbild schlicht gesinnter Menschen,
Der, stets geliebt, auch Jesus mög' gefallen.

Agricola, Verbonnet, Prioris,
Josquin Desprez, Gaspar, Brunel, Compère,*)
Von heitern Liedern, Scherzen, sprecht nicht mehr,

---

*) Ueber diese gleichzeitigen niederländischen Komponisten vide Ambros l. c. III. Bd., auch Fétis und Eitner.

Doch komponiret ein „Ne recorderis",*)
Den Meister, guten Vater zu betrauern.
Prevost, Ver Just, sowie Piscis Prospère,
Die Lieder zu begleiten holt Fresneau,**)
Grofs und erinnerungswerth ist der Verlust.

Du, Meister Everard,***) du weifst es wohl,
Bist einem trefflichen Doktor gefolgt,
Ich bitte dich, bist du Besitzer einst,
Dann lasse Orgeln baun von mildem Ton,
Ich meine wohl, so solltest du es thun;
Und alle Tage, wenn du Mufse hast,
Sing eine gottgefällige Motette
Für den Verstorbnen, dass er dess sich freue.
Ihr Sängerknaben übet euch nicht mehr
Im reichen Styl, setzt Note gegen Note
Zum Requiem in leicht gefäll'ger Form:
Dann stimmet eure Klagelieder an,
Und keiner füg' was bei, noch soll er streichen,
Und bittet Gott, dass er in seine Wohnung
Aufnehm den Kämm'rer Okergan, damit
Er sing allzeit ohn' End im Paradies.

Anmerkungen des Herausgebers Thoinan.

Zu Vers 209—213. Ueber die Autoren Du Fay, Bunoys (Busnois), Binchois, Barbingant (Barbireau) u. s. f. giebt jedes neuere Musik-Lexicon Auskunft. Wir theilen nur diejenigen Anmerkungen mit, welche sich auf unbekannte oder fehlerhafte Autornamen beziehen. D. Uebers.

Pasquin, ein unbekannter Musiker. M. Fétis glaubt, dass dies wahrscheinlich der in Folge von Druckfehlern verdorbene Name für Josquin sei. Wir theilen aber diese Ansicht nicht. Denn Cretin erzählt seinen Traum, in dem er

*) Ne recorderis peccata mea, Domine etc. aus der II. Nocturn der Matutin des Officium Defunctorum. A. d. Ü.

**) Ueber die Genannten sagt der Herausgeber: „Diese Musiker sind uns unbekannt", auch bei Ambros l. c. werden dieselben nicht erwähnt. Einige siehe bei Eitner.

***) „Éverard oder Errars. Dieser Künstler war nach den Hausrechnungen Karl VIII. anno 1491 Sänger und Organist der königlichen Kapelle. Den gleichen Dienst behielt er bei unter Ludwig XII.; aber eine Rechnung von 1499 giebt ihm ferner den Titel eines Schatzmeisters von Sanct Martin zu Tours. Er folgte deshalb auf Okeghem zwischen den Jahren 1491 und 1499. A. d. H.

die Heroen der Mythe und der Bibel trauern sieht bei dem Leichnam des Verstorbenen, und er hat diesen verschiedenen Personen nur solche Musiker beigefügt, die zur Zeit des Todes des O. schon gestorben waren. Erst nachdem er dies erzählt, und erst am Ende des Klageliedes wendet er sich an die lebenden Musiker, um sie einzuladen, mit ihm das Lob des Schatzmeisters von St. Martin zu erheben. Wir werden bei dieser Stelle sehen, dass Josquin noch unter den von Cretin angerufenen Künstlern figurirt, die alle zur Zeit der Abfassung dieses Trauergesanges noch lebten.

Lannoy, ein unbekannter Künstler. Denn es kann sich hier nicht um Philippe de Lannoy handeln, der als Musiker und Orgelbauer gegen das Ende des XIV. Jahrhunderts zu Antwerpen lebte.

Barizon. Herr von Reiffenberg scheint zu glauben, dass Cretin habe sagen wollen, Lannoy, baryton très notable; aber wenn man auch zu jener Zeit das Wort barytoner angewendet hat, so brauchte man doch erst viel später das Wort baryton um einen Sänger zu bezeichnen. Andererseits zählt uns A. Schmid in seinem kostbaren Werke über Ottaviano dei Petrucci verschiedene, von diesem berühmten Buchdrucker herausgegebene Sammlungen auf, in welchen man Kompositionen von einem Namens Basiron findet. Könnte da nicht eine Umstellung der Buchstaben stattgefunden haben und der von Cretin citirte Musiker nicht derselbe sein, wie dieser Basiron? (Siehe auch Eitner's Bibliographie.)

Gilles Joye und Constant. Wir haben diese Künstler sonst nirgends erwähnt gefunden. Die Liste einiger Musiker dieser Epoche, die Rabelais mittheilt in seinem neuen Prolog des vierten Buches des Pantagruel, enthält einen Künstler Namens Constantio Festa; wir wagen nicht anzunehmen, dass der Constant des Cretin die gleiche Persönlichkeit sei, wie dieser von Rabelais citirte Musiker*).

*) Festa kommt schon in den Drucken des Pretucci vor und kann daher sehr wohl obiger Constant sein. Der Uebers.

Mittheilungen.

* Die Lust an der Musik. Erklärt von H. Berg. Nebst einem Anhang: Die Lust an den Farben, den Formen und der körperlichen Schönheit. Berlin. B. Behr's Buchhandlung (E. Bock) 1879, 8°, VI und 58 Seiten.

* Schlechte oder fehlende Bogen des Jahrganges 78 der Monatshefte können bei umgehender Bestellung bei der Redaktion noch ergänzt werden.

* Die Zahlungen der Mitglieder betragen für 1879 nicht 6, sondern **7 Mk.**, wie Seite 144 und 178 des Jahrg. 1878 angezeigt ist, und werden die geehrten Mitglieder, welche dies übersehen haben, ersucht, ihr Versehen gefälligst auszugleichen, sonst ist der Redakteur d. Bl. nicht im Stande seinen Zusagen nachzukommen. — Zahlungen, welche bis zum 1. April nicht geleistet sind, werden durch Postauftrag eingezogen.

* Hierbei eine Beilage: Schletterer's Katalog etc. S. 97—104.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W. Königgrätzerstr. 101.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.



MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XI. Jahrgang. 1879.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 4.

Ein vierundzwanzigstimmiger Psalm
von
Jacob Handl.

Als ich kürzlich das „Opus musicum" von Jacob Handl (Jacobus Gallus) in 8 Stimmbüchern, Prag 1586—90, aus der Rathsbibliothek zu Löbau i. S. für einige Zeit zur Benutzung in Händen hatte, um die darin befindlichen Passionsmusiken zu excerpiren, suchte ich auch mit dem sonstigen reichen Inhalt des Werkes, welches einen musikalischen Genius erster Gröfse ahnen lässt, mich einigermafsen bekannt zu machen. Aufser anderen interessanten Sachen: 8-, 12- und 16stimmigen Gesangstücken, Canon, Echo, Dialoge u. s. w., fand ich am Schluss des Werkes auch zwei 24stimmige Psalmen, nämlich Psalm 149 und 150. Der Merkwürdigkeit wegen versuchte ich, den zweiten dieser Psalmen in Partitur zu setzen: allerdings eine für den Dilettanten, der solcher Sache ungewohnt und nur auf sich angewiesen ist, ziemlich mühsame, aber sehr lohnende Arbeit. Um eine Uebersicht über die 24 Stimmen zu gewinnen, legte ich zwei Blätter in hoch Folio zu je 12 Linien-Systemen aneinander und fertigte ein Heft der oberen und ein Heft der unteren Blätter an, welche immer gleichzeitig umzuwenden sind, so dass Seite an Seite, Takt an Takt genau angelegt wird. So entstand allmälig vor meinen Augen und vor meinem inneren musikalischen Ohre ein Tonwerk, welches grofsartig ist in der Conception wie in der Durchführung.

Es sind 4 Chöre zu je 6 Stimmen — ich möchte beinahe sagen: 4 Armeecorps zu je 6 Regimentern, welche der Gebieter der Töne ins Feld führt und welche er bald getrennt marschiren, bald vereint schlagen lässt. Ich hätte den Meister wohl sehen mögen, wie er mit sicherem Blick und fester Hand diese Chormassen dirigirte, kommandirte. Welch ein reiches musikalisches Leben muss das gewesen sein am Bischofsſitz zu Olmütz und am kaiserlichen Hofe zu Prag, wo solche gewaltige Tonwerke auch nur erdacht werden konnten!

Die 4 Chöre sind nicht gleichmäſsig zusammengesetzt, sondern in verschiedener Stimmenfärbung abgestuft. Die oberen Chöre haben eine hellere, die unteren eine dunklere Tonfarbe. Chor I und II bestehen jeder aus 2 Sopranen (g auf der 2ten Linie), einem Mezzo-Sopran (c auf der 2ten Linie), einem Alt, einem Tenor und einem Bass. Chor III setzt sich zusammen aus einem Sopran, 2 Alten, einem Tenor und zwei Bässen, von denen der untere f auf der 5ten Linie hat. Chor IV wird gebildet durch einen Sopran, einen Alt, 2 Tenor- und 2 Bassstimmen (der 2te Bass wieder in dem Schlüssel wie beim 3ten Chor). Der oberste Sopran reicht bis $\overline{\overline{a}}$ hinauf, der unterste Bass bis zum groſsen C hinab.

Der Bau des Tonwerkes ist folgender: Zunächst singen die einzelnen Chöre der Reihe nach je einen Halbvers des Psalmentextes, und zwar so, dass jeder einfallende Chor mit seinem Anfangs-Accorde in den Schluss-Accord des vorangehenden Chores eingreift — ein Verfahren, welches auch in der Folge ziemlich konstant beobachtet wird. Der 4te Chor aber vollendet das ihm zufallende Versglied nicht, sondern singt nur die ersten Worte, hält dann inne, denn es gilt die Vorbereitung auf eine Kraftstelle des Textes, welche eine Auszeichnung empfangen soll. So lässt denn der 4te Chor, die von ihm begonnenen Worte nacheinander vom 1sten, vom 2ten, vom 3ten Chore wiederholen, schlieſslich wiederholt er sie selbst noch einmal, bis dann endlich, nachdem die Aufmerksamkeit des Hörers auf's Höchste gespannt ist, sämmtliche 4 Chöre gleichzeitig einfallen und mit vereinter Kraft diese Textstelle, welche dem Komponisten bedeutsam erschien, zu Ende führen. Näher betrachtet gruppirt sich der Stoff hiernach folgendermaſsen:

Ch. I: Laudate Dominum in sanctis ejus,
    Ch. II: Laudate eum in firmamento virtutis ejus.
        Ch. III: Laudate
            eum in virtutibus ejus,

Ch. IV: Laudate eum,
Ch. I: Laudate eum,
Ch. II: Laudate eum,
Ch. III: Laudate eum,
Ch. IV: Laudate eum,
Alle 4 Chöre zusammen: secundum multitudinem magnitudinis ejus.

Der weitere Verlauf ist der, dass zunächst das Versglied „Laudate eum in sono tubae" von allen 4 Chören in immer neuen Wendungen nacheinander gesungen wird, und zwar so, dass die Melodie von Stufe zu Stufe abwärts fällt, nach der Tonfärbung der verschiedenen Chöre.

Darauf Chor I: Laudate eum in psalterio et cithara.
Ch. II: Laudate eum in tympano et choro.
Ch. III: Laudate eum in chordis et organo.
Ch. IV: Laudate eum in chordis et organo.
Ch. I: Laudate eum in cymbalis bene sonantibus.
Ch. II: Laudate eum in cymbalis bene sonantibus.
Ch. III: Laudate eum in cymbalis jubilationis.
Ch. IV: Laudate eum in cymbalis jubilationis

immer ein Chor den andern ablösend, doch jeder in den vorangehenden eingreifend, in der bereits bezeichneten Weise.

Die Stelle bei „jubilationis" ist wieder eine solche, welche der Komponist durch Entfaltung sämmtlicher Stimmenmittel auszeichnen will. Sobald Ch. IV an das „jubilationis" gelangt, fällt auch schon Ch. I mit demselben abgebrochenen Textworte ein, bei der Wiederholung des Wortes auch Ch. II, bei abermaliger Wiederholung auch Ch. III, so dass nun sämmtliche 24 Stimmen zusammenklingen.

Bei der letzten Silbe des gemeinsam gesungenen „jubilationis" wechselt der Takt; derselbe wird dreitheilig, und in dem wiegenden Rhythmus dieser Taktgattung schreiten nun die 4 Chöre der Reihe nach dem Gipfelpunkte des Tongebäudes zu. Ein Chor nach dem andern stimmt an: „Omnis spiritus laudet Dominum". Das Eingreifen des einen Chors in den andern ist hier aufgegeben; jeder Chor darf den Text ausklingen lassen, und der folgende Chor muss jedesmal ein wenig warten, ehe er einfallen darf. Die von Ch. I angestimmte Melodie wird von Ch. II genau wiederholt; aber Ch. III und IV bringen neue melodische Wendungen, und zwar in tieferer Tonlage, von welcher der nun folgende, den Schlussfatz bildende vereinte Jubel der gesammten Chormasse sich merkbar abhebt.

Der viertheilige Takt kehrt wieder; sämmtliche 4 Chöre erfassen das „Omnis spiritus laudet Dominum“ und führen es in gewaltiger Tonfülle und in mannigfachen Verschlingungen zu Ende. Nicht zwei von allen 24 Stimmen haben hier die gleiche Bewegung: überall eine andere Rhythmisirung der Textworte, überall eine andere Gliederung des Tonstoffes; und während einige Stimmen die Schlusssilbe des „Dominum“ bereits in gedehnten Tönen ausklingen lassen, kommen andere Stimmen noch nicht zur Ruhe, sondern wiederholen noch einmal das „Dominum“ oder „laudet Dominum“. Ein mächtiger Accord, der Schlussaccord des Ganzen! Es ist D-moll (nicht D-dur, wie es damals Sitte war) in der Quintlage, vom D der grofsen Oktave bis zum a der zweigestrichenen Oktave hinauf; nur aus den Tönen des Dreiklanges sich erbauend und doch in 24 Etagen aufgeführt.

Die Tonart des Ganzen ist die dorische, und zwar in der strengeren Behandlung: ohne häufige Einsetzung des b, also ohne Ausweichungen in G-moll und B-dur. Nur einmal, bei den „cymbalis“, bemerke ich ein G-moll. Dass der Komponist solche Textmomente verwerthet, dass er den Schall der Instrumente, der „tuba“, des „cymbalum“, namentlich das „tympanum“ musikalisch nachahmt, dass er an solchen Stellen, sowie auch beim „psalterium“ und der „cithara“, dem Schritt des Gesanges eine erregtere, zum Theil springende Bewegung giebt, dass er die „cymbala jubilationis“ in Jubeltönen erklingen lässt, ist von einem Meister, der die Töne so in der Gewalt hat wie Jacob Handl, nicht anders zu erwarten.

Im Uebrigen aber ist in melodischer Beziehung Einfachheit und Knappheit vorherrschend. Die Stimmen bewegen sich meist in einem eng bemessenen ambitus. In's Ohr fallende Themata, melodiereiche Motive, wie sie sonst unserm Meister eigen sind, lassen sich hier kaum finden. Vielleicht legte derselbe sich eine Beschränkung auf in dem Bewusstsein, dass eine so einfache liturgische Gesangsgattung, wie die Psalmodie, seinem Tonwerke geschichtlich zu Grunde liegt.

Auch die harmonische Seite der vorliegenden Kunstschöpfung charakterisirt sich vorwiegend durch Klarheit und Durchsichtigkeit. Nur diejenigen Stellen, in denen der Gesammt-Chor zusammenwirkt, namentlich der Schlussfatz, in welchem das Werk gipfelt, zeigen ein reicheres kontrapunktisches Gewebe. Dagegen der Satz der Einzelchöre ist durchaus homophon, Note gegen Note, und lässt fast nur diejenigen geringen Verschlingungen zu, welche durch die üblichen Vorhalte mit ihren Auflösungen bedingt sind. Man hätte das umgekehrte Verhältniss vermuthen können. Wenn sonst unser Ton-

meister mit 4 bis 6 Stimmen zu thun hat, und wenn der Stoff so einladend ist, wie der Text des 150sten Psalmen, so lässt er den Stimmen volle Freiheit in mannigfach wechselnden Bewegungen, in kühnen Evolutionen, in auf- und abrollenden Tonreihen nach Herzenslust sich zu tummeln. Hier dagegen scheint es, als habe der Meister gerade da, wo er die sechsſtimmigen Chorabtheilungen getrennt operiren lässt, wo er dieselben gleichsam an Unterkommandos abgiebt, mit gutem Bedacht ein knappes Maſs der Bewegung vorschreiben wollen. Hat er aber die gesammte Chormasse gleichzeitig unter seinen Händen, so zeigt er, dass er trotz des bunten Durcheinander, welches er gestattet und zu welchem er aufmuntert, dennoch mit fester Hand die Masse zu beherrschen weiſs.

Wie interessant jedoch die vorliegende Arbeit in musikgeschichtlicher Hinsicht auch sein dürfte, so meine ich doch, dass sie die spezifische Eigenart unsres Meisters, wie sie aus dessen sonstigen Tongebilden auch dem Laien unmittelbar sich aufdrängt, nicht völlig repräsentirt. Sollte der deutsche Meister hiermit vielleicht einen ihm nicht heimischen Boden betreten haben? Ich denke an die venezianische Musikrichtung unter den beiden Gabrieli, welche ähnlich wie die dortige Malerschule unter Titian den Glanz und die Farbenfülle des südlichen Himmels auch auf die Kunst zu übertragen suchte. Der ältere Gabrieli, Andrea, ein Zeitgenosse von Jacob Handl, lieferte bereits im Jahre 1578 und wiederum 1587 solche Massen-Kompositionen, welche bis zu 16 Stimmen gingen. Sollte der deutsche Tonkünstler den Italiener in der Vielstimmigkeit noch haben überbieten wollen, wie es später der Nachfolger des letzteren an St. Marco zu Venedig, Giovanni Gabrieli, um das Jahr 1615 that, und wie es von dem noch späteren Orazio Benevoli zu Rom berichtet wird, der in der Peterskirche eine 24stimmige Messe in 6 Chören à 4 Stimmen mit 200 Sängern aufführte? Auf deutschem Boden dürften wohl die vielstimmigen Tonwerke von Jac. Handl zu den frühesten Arbeiten dieser Art zu rechnen sein. Uebrigens existirt in seinem Opus musicum auch eine 16stimmige Bearbeitung von Psalm 150. So viel ist jedenfalls sicher, dass da, wo eine massenhafte Vielstimmigkeit der beherrschende Faktor ist für die Gestaltung eines Tongebildes, weniger auf die Anlage und Verwerthung schöner melodischer Motive, auf das Gleichgewicht der Stimmen in der Betheiligung an dem kontrapunktischen Gewebe, auf die feine Arbeit in der Durchführung, als vielmehr auf das wechselnde Eintreten der einzelnen Chorabtheilungen,

auf das Auseinandergehen und Zusammengreifen derselben, auf reiche Tonentfaltung, auf mächtige und prächtige Klangwirkung Bedacht genommen werden wird.

Eins möchte ich mir wünschen, nämlich dass ich so grofsartige Tonwerke nicht immer blos lesen dürfte, sondern auch einmal hören könnte. Für den Fall, dass ein Chor-Dirigent sich diesen 24stimmigen Psalm von Jak. Handl in Partitur setzen will, um zu versuchen, ob das, was vor 300 Jahren möglich war, nicht auch heute noch ausführbar ist, notire ich folgende Druckfehler des Originals: Im Bass des ersten Chors fehlen zwischen „Laudate eum“ und „secundum multitudinem“ 3 Pausen, eine im Werth einer Semibrevis und zwei je im Werth einer Brevis. Im 4ten Chor fehlt vor den Worten „Laudate eum in cymbalis jubilationis“ in allen 6 Stimmen eine Pause von der Dauer einer Semibrevis; das „Laudate“ muss mit der 4ten Minima des Taktes beginnen. Im 2ten Sopran des ersten Chores steht im drittletzten Takte vor dem Schluss des Ganzen eine Semipause; dadurch entstehen aber für das folgende „Dominum“ Missklänge; es wird daher den ganzen Takt hindurch zu pausiren sein, so dass der folgende Takt mit „Dominum“ einsetzt. Ebendaselbst steht im ersten Bass des 4ten Chors vor dem letzten „Dominum“ eine Pause von der Dauer einer Minima; sicherlich aber muss man, um Missklänge zu vermeiden, eine Pause von doppeltem Werthe setzen. Im vorletzten Accorde des Ganzen, der auf dem Grundtone A sich aufbaut, hat die Terz c im 2ten Sopran des 2ten Chors die Diësis, in den anderen Stimmen nicht. Obwohl in dieser Verbindung (es folgt D-moll) der Leiteton cis sehr gewöhnlich und A-dur als Dominanten-Accord zu D-moll dem Ohre fast ein Bedürfniss ist, wird doch nach Prüfung des Ganges der betreffenden Stimmen das Chroma zu streichen und die Entscheidung für A-moll zu treffen sein.

Ich kann die vollste Bewunderung einem Manne nicht versagen, der seine leider so früh gebrochene Lebenskraft und seine reiche musikalische Gabe ausschliefslich den höchsten und erhabensten Stoffen widmete, und der, wie er in der Vorrede seines Opus musicum eine glühende Liebe zur Kunst und zur Kirche bezeugt, so auch als Schlussftein seines Werkes diese vollstimmige Wiedergabe des mächtigen Lobliedes wählte, in welchem der Psalter ausklingt.

Julius Richter.

Aus meiner Bibliothek.

V.

(Georg Becker.)

Principes | très-faciles pour bien apprendre la musique, qui | conduiront promptement ceux qui ont du naturel pour | le chant jusqu'au point de chanter toutes sortes d'airs proprement et | à livre ouvert | par | Le Sieur **L'Affilard** | cinquième Edition, revue, corrigée, et augmentée. | A Paris, | Chez Christophe Ballard, seul Imprimeur du Roy pour la Musique, ruë Saint Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse. | MDCCV | Avec Privilege de sa Majesté. | In klein Queroktav von 176 Seiten.

Dieses kleine unansehnliche Werkchen hat nicht weniger denn sieben Auflagen erlebt! Diesen für die damalige Zeit erstaunenswerthen Erfolg hatte es wohl mehr den darin enthaltenen Gesangs- und Instrumentalpiecen (airs à jouer) als seinem pädagogischen Werthe zu verdanken. Doch auch in letzterer Richtung ist es nicht gerade unbedeutend zu nennen.

Vor Allem bezweckte dasselbe das Studium der Taktarten, wie des Triple double ($^3/_2$), des Triple simple ($^3/_4$), des Triple meiner ($^3/_8$) u. s. w. Sämmtliche Beispiele beziehen sich ausschliefslich darauf. Vorübergehend wird aufserdem mit dem von Sauveur vorgeschlagenen Zeitmesser, nebst der dadurch entstandenen Bezifferung und zum Schlusse mit L'Affilard's, auf Versetzung der Schlüssel beruhenden Transpositions-Systeme bekannt gemacht.

Die in dem Werkchen gebotenen Tanzformen, wie: Bourèe, Branle, Courante, Chaconne, Canarie, Gavotte, Gigue, Menuet Pavanne, Passacaille, Passepied, Rigaudon, Sarabande, tragen auch nicht wenig zu dessen jetzigem Werthe bei.

Die für uns bemerkenswertheste Stelle ist jedoch diejenige, welche die beim Gesange gebräuchlichen Verzierungen und deren Schriftzeichen enthält, da die Kenntniss derselben zum Verständniss der Gesangsmusik der zweiten Hälfte des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts unumgänglich nothwendig ist. Man findet die Anwendung derselben in allen Werken (Recueils d'airs) von De la Barre, Berthet, d'Ambruis, D'Andrieu, DuParc, Désfontaines, De la Croix, Desvoyes, Marchand, Monteclair, Montailly, Prunier, Regnard u. a. m. Noch in der ums Jahr 1760 erschienenen „Methode Nouvelle" von M. David werden theilweise dieselben Verzierungszeichen gelehrt.

(Die Musikbeilage erscheint später und wird alle Manieren umfassen.)

Hier anschliefsend erlaube ich mir einige kurze Notizen über einen, wie ich glaube, sehr seltenen Druck — ich habe denselben nirgends angeführt gefunden — von einem der obgenannten Komponisten zu geben. D'Ambruis, einer der gesuchtesten Pariser Gesanglehrer seiner Zeit, dessen „Airs“ und „doubles“ bei den Liebhabern grofsen Anklang fanden, hatte sich, „den vielfachen Anforderungen seiner Bekannten und Freunden“ („grofse Kenner“) Folge leistend, zur Veröffentlichung derselben entschlossen.

Dieses Werk — Querquart — hat zwei Titel. Der erste lautet:

Livre d'airs | du Sieur d'Ambruis | avec les seconds couplets en diminution | mesuréz sur la basse continue, | gravez au Burin par Lhuilier | avec privilège du Roy. | Derselbe steht in einer prachtvollen Einfassung von Guérard.

Ausführlicher ist der zweite Titel:

Livre d'airs | du Sieur d'Ambruis | avec les seconds couplets en diminution | mesuréz sur la basse continue | très propre pour ceux qui veulent se perfectionner dans l'art de bien chanter et de ceux qui veulent toucher sur la partie pour l'accompagnement de la voix seule. || Se vent (sic) à Paris chez l'Autheur ruë St. Avoye vis-à-vis l'Eglise des Urselines. Et au Palais chez Pierre le Monier sur le grand degrée de la salle neuve au Feu Divin.

Auf der Rückseite des zweiten und der ersten Seite des dritten Blattes steht die Widmung an „Monsieur Lambert, Maître de la Musique de la Chambre du Roy.“ 2 Seiten mit Schmeicheleien gefüllt.

Die folgende Seite enthält ein Avis, den Druck der Airs rechtfertigend. Auch einige Erörterungen über die von d'Ambruis gebrauchten Schriftzeichen „statt der Noten“. Es sind dieselben wie bei L'Affilard.

Die erste Seite des 4. Blattes bringt das Privilegium des Königs „achevé de graver le 15 de fevrier 1685.“

Auf der folgenden Seite beginnt die Musik, die 106 Seiten einnimmt. Ein musikalischer Galimatias, in welchem sehr sangbare Stellen mit den geschmacklosesten Phrasen abwechseln. Die Syncopen, die damals Mode waren, spielten bei d'Ambruis eine grofse Rolle. Ein Beispiel seines Verfahrens, werde ich später in der Beilage veröffentlichen.

Todestag des Sixt Dietrich.

„Jörg Vögeli, Stattschreiber zu Costantz", ein Zeitgenosse des Dietrich, schrieb eine „warhafftige vnd aigentliche Beschribung der Belägerung der Statt Costantz, wie, wann vnd vſs waſs vrsachen sy vom kriegsvolck Kayser Caroli V. vff den 6. tag Augsten jm 1548 Jar vberzogen" u. s. w. (abgedruckt in „der Konstanzer Sturm im Jahre 1548 von Georg Vögeli" etc. Belle-Vue bei Constanz 1846). In dieser Beschreibung erzählt Vögeli, der Alles mit erlebt hat, dass bei dem Herannahen der Feinde, „Wib vnd kind" Haus und Hof verlassen hätten, aber „die Mannen lagend am find". Dann fährt er fort: „da warent ettliche fule bürger, denen jr Haut lieber was — die verliessent die gmain bürgerschafft jn Gfar vnd fliehent von vns zur Statt vſs" und nachdem er die Namen dieser Flüchtlinge angegeben, erwähnt er auch zweier Männer, die in Folge Krankheit aus der Stadt „vſs geführt" wurden, indem er also schreibt:

„Es war auch Bastion Gaisberg, selbiger Zit bürgermeister, ain krancker, wassersüchtiger Mann gen St. Gallen gefürt, starb daselbs vff den 19. Augsten, Es ward auch zur statt vſs gefürt der weitbekannt Musicus vnd Chronista Sixt Dieterich, der starb zu St. Gallen, am 21. October."

Das Jahr des Todes ist nicht angegeben, aber der ganze Zusammenhang zeigt, dass unser Komponist, der hier uns zugleich als Chronist erscheint, krank die Stadt verlieſs (wahrscheinlich Anfangs August — denn die Bestürmung fand am 6. dieses Monats statt) und dann im gleichen Jahre noch starb, wie sein Schicksalsgenosse Gaisberg, der ihm 2 Monate voranging, also im Jahre 1548. Eine Anfrage in St. Gallen ergab das Resultat, dass sich die Todtenregister erst vom Jahre 1576 ab erhalten haben und auch im Stadtarchive keine Nachricht über Dietrich zu finden ist.

Adolf Frölich.

Nicolas Selneccer und Hermann Finck.

In „Nicolai Selnecceri | D. Superintendenten zu | Leipzig, Christliche kurtze | Antwort auff die Leste- | rung vnd Sacramentirische schmeh- | schrifft Lamberti Danaei, jtzt anno 1581 in | Druck zu Genff gegeben: || Gedruckt in Leipzig bey Georg | Defner, Anno 1581. | 4to 5 Bogen. Exemplar auf der Stadtbibliothek in Hannover. Auf Blatt E 3 b liest man:

„Kurtze antwort auff Josuae Lagi Schmehkarten."

Lagus hatte Selneccern Falsches vorgerückt und angedichtet; darauf entgegnete dieser auf Blatt F1a Folgendes:

„Dass das Organisten ampt zu Wittenberg für vielen Jaren sey ledig gewest, anno 1557, weis ich mich wol zu erinnern. Dass aber ich darumb sollte jemals geworben haben, das ist ein rechte lügen. Denn ich mein lebenlang umb kein Organisten dienst geworben habe, weil ichs nicht bedurft, und ohn rhum als ein junger Student, mein järlich aufenthaltung allzeit reichlich und genugsam gehabt. Weil ich aber von meinen lieben Praeceptoribus wegen der Muſica, Componirens und Orgelns, geliebet ward, haben sie mich selbst angeredt, beschickt und gebeten, dass ich wolte diesen dienst, der zu Wittenberg einem Magister sehr bequem und zutreglich ist, als jmmermehr anderſswo geschehen kan, annemen, und bey jnen bleiben, welchs ich fürnemlich auf des Herrn Philippi (Melanchthon) selbst bitten, gewilliget, und allein ein Monat lang, biſs man sich besser versehe, solchs auf mich genommen. In des aber wird einer, mit namen Hermanns Finck von Pirn (Pirna) verbeten und verschrieben von Hof aus, darüber meine Praeceptores etwas unwillig waren. Dieser Finck ist kein Sachs, sondern zu Pirn uber Dreſsen (Dresden) gegen dem Behemerland daheim gewest, und bald hernach elendiglich und jemmerlich zu Wittenberg gestorben. Er ist mein Competitor nicht gewest, denn ichs niemals begert. So hat er mich auch nicht abgestochen. Denn ich mit jm niemals certirt, noch mir solchs geziemet hätte.

Solchs schreibe ich zum bericht nur meinen Kindern zu gut. Denn dass ich die liebe Musicam studirt und auf der Orgel gelernt, und von den fürnembsten Artificibus bin geliebet worden, deſs scheme ich mich nicht . . . . So ist auch, wie gesagt, Hermannus Finck kein Sachs gewest, hat auch die Sächsische Sprach nicht recht verstanden, noch reden können*) . . . .

Auch über Nic. Selneccer's verschiedene amtliche Stellungen, wie auch über seine musikalische Befähigung, die in von Winterfeld's evangel. Kirchengesange nicht völlig zur Geltung gekommen, finden sich in genannter Schrift viel interessante Nachrichten, worüber bei anderer Gelegenheit ein Weiteres. **Ludw. Erk.**

*) Pirna an der Elbe in Sachsen gehörte allerdings einst zu Böhmen, 1249—1299 jedoch zu dem Bisthum Meiſsen, darauf bis 1404 wieder zu Böhmen, bis es 1459 völlig an Sachsen fiel. Selneccer war Prof. und Theologe in Leipzig und die komischen Beschuldigungen und Herabsetzungen gegen Finck erhalten dadurch einen um so drastischeren Effekt. Der Redakt.

Eine Widmung an Joh. Seb. Bach.

Georg Andreas Sorge, gräfl. Reuſs-Plauischer Hof- und Stadt-Organist zu Lobenstein (geb. zu Mellenbach im Schwarzbergischen Amte Königsſee am 30. März 1703 und gest. am 4. April 1778) Schüler von Nicol. Walther und Casp. Tischer, Komponist, Schriftsteller (Gerber giebt die Titel von 15 gröſseren und kleineren Schriften an) und Instrumentenmacher, zählt zu jenen musikalischen Kampfhähnen, an denen das vorige Jahrhundert so reich war und als deren Haupt der berühmte Mattheson in Hamburg anzusehen ist. Am Bekanntesten wurden seine Streitigkeiten über „das System der Harmonie" mit dem federgewandten und satirischen Marpurg. Sorge war ein flacher Modekomponist für Klavier, auch nicht entfernt an seinen groſsen Zeitgenossen Seb. Bach hinanreichend. Die nachfolgende Widmung ist in jeder Hinsicht als eine kühne Selbstüberhebung zu bezeichnen. Die Titel der Drucke lauten:

Clavier Ubung | bestehend in sechs nach Italiaenischen Gusto gesetzten | Sonatinen | verfertiget von | Georgio Andrea Sorgen | Hochgräfl. | Reuſs-Plauischen Hof- und Stadt- | Organisten zu Lobenstein. | Erster Theil. | zu finden bey Balthasar Schmidt | Organist | in Nürnberg. | N. 6. (7 Bll. 6 Sonatinen in G. D. h. e. a. F. Jedes Tonstück besteht aus einem Satz.)

Zweytes halbes Dutzend | Sonatinen | zur | Ubung im Clavier nach Italiaenischen Gusto gesetzet. — — — No. 12. (7 Bll. ebenfalls 6 einsätzige Sonatinen in C, c, Es, B, g u. d.)

Drittes halbes Dutzend | Sonatinen | vors Clavier | — — — | und | Dem vortreflichen teutschen Virtuosen | Herrn Johann Sebastian Bach, | Königl. Pohlnischen und Churfürstl. Sächs. Hoff-Compositeur | Capellmeister und Directori Chori Musici in Leipzig etc. dediciret — — — No. 22. (8 Bll. 6 einsätzige Sonatinen in D. h. D. G. e. G.) Die Drucke besitze ich selbst.

Die Rückseite des Titels und die 3. Seite nimmt folgende Widmung ein:

Hoch Edler Vest und Hochgelahrter
Insonders Hochgeehrtester Herr Hoff Compositeur etc.
Hochgeschätzter Patron!

Es werden sich vielleicht viele verwundern, dass mich der Kühnheit unterfangen, Ew. Hoch Edlen als einen so groſsen und Welt berühmten Virtuosen und Fürsten der Clavier Spieler gegenwärtige Sonatinen zu dediciren. Allein solche werden etwa noch nicht wiſsen, dass die

grofse musicalische Virtu, so Ew. Hoch Edl. besitzen, mit der vortreflichen Virtu der Leutseligkeit und ungeheuchelten Liebe des Nechsten gezieret ist. Es ist wahr: Es giebt wohl noch hier und dar trefliche Künstler und wackere Virtuosen; aber es sind manche unter ihnen mit einer solchen Einbildung und sträflichen Selbst Liebe eingenommen, dass sie alle so sie über sehen können neben sich wie nichts achten, und die so hoch gebothene Liebe des Nechsten gar sehr aus den Augen setzen. Von Ew. Hoch Edl. bin eines gantz andern und bessern versichert. Zudem so kan von Jhnen glauben, dass Sie mir zu trauen werden, dass auch noch wohl was künstlichers und schwerers auszuarbeiten möchte im Stande seyn. Vor dieses mahl ist es keinesweges mein Vorsatz gewesen, sondern ich habe nur denen Liebhabern meiner nun zum achten mahle edirten Clavier Arbeit etwas zu ihren Vergnügen in die Hände liefern wollen, welches sie ohne besondere Mühe werden weg spielen können, und mir davor vielleicht mehr Dank wissen, als vor meine Präludia aus dem Des und Ges. Und vielleicht ist auch in diesen leichten Stücken noch ein Gang oder Satz so Ew. Hoch Edl. zum freundlichen Schmunzel-Lachen bewegen wird. Weiter habe davon nichts zu gedencken, sondern nur Ew. Hoch Edl. gehorsamst zu bitten, dieses kleine Werkgen als ein Zeichen meiner gantz besonderen Hochachtung vor Dero geehrteste Person und unvergleichliche Composition mit geneigten Händen anzu nehmen und mit Dero hochgeschätzten Wohlwollen mir ferner zu gethan zu verbleiben, als der unter hertzl. Anwünschung alles vergnügten Wohlergehens mit grofsen Respect allstets verharre

Ew. Hoch Edl.
Meines insonders hochgeehrtesten Herrn Hoff Compositeurs etc.
und hochgeschätzten Patrons
gehorsamster Diener
der Autor.

Von anderen Sorge'schen Werken besitze ich noch:

1. Erste Lieferung | von | XII. Sonaten | vor die Orgel und das Clavier | im neuern Styl gesetzet | von | Georgio Andrea Sorgio, | Graefl. Reufs-Plauischen Hof- und Stadt Organisten zu Loben- | stein, und der corrospondirenden Societaet der musicalischen | Wissenschafften in Deutschland Mitgliede. | Nr. XXIX. | Balth. Schmid exc. Nor. (10 Bll. Die vorliegende erste Lieferung enthält drei Sonaten aus B, F u. d. Die beiden ersten haben vier, die letzte hat drei Sätze; der letzte Satz ist stets eine Fuge.)

2. Vier und zwantzig | kurtze | Praelvdia | zum nützlichen Gebrauch | kleiner Clavier Schüler | — — — Verlegt, von Balth. Schmid, in Nürnberg. | N. XVI. (13. Bll.)

3. a.) Georgii | Andreae Sorgens | — — — | Clavier Ubung | in sich haltend | das I. und II. halbe Dutzend | von 24. melodieusen, vollstimmigen und nach modernen Gustu | durch den gantzen Circulum Modorum Musicorum | gesetzten | Praelvdiis | welche sich so wohl auf der Orgel, als auch auf dem | Clavicymbel uud Clavicordio mit Vergnügen hören lassen. | Verlegts, und zu finden bey Balth. Schmidt | Org. u. Kupferstecher in Nürnberg. | N. 7. (13 Bll.) b.) Dasselbe Werk in sich haltend das III. u. IV. halbe Dutzend. N. 13. (13 Bll.)

Dr. H. M. Schletterer.

Uebersetzung des 150. Psalms

aus „Harpffen Davids“. Augsburg 1659*).

Künstliches Final.

1. O Du schöne Hoff-Capellen,
Die jhm wolte Gott bestellen,
Wo das grofse Firmament
Sich am hochen Bogen endt,
Da der jmmerwehrend Reyen,
Sich nur thut in Gott erfreuen.

2. Wo sein grofse Majestät,
Umb jhn, und noch weiter geht,
Und du meiner Singer Chor,
Sing mit jhme, nach und vor,

3. Nimb die kühne Feld-Trometen,
Wisple zu mit frischen Fleten,
Mach die Wirbelträte Zincken
Jetzt auffsteigen, jetzt rab sincken.
Lass Posaunen und Fagoten
Spielen mit den schwartzen Noten,
Und die krumb gehalste Geigen,
Grofs und kleine auch nit schweigen,
Thue die gstapffelt Orgel-Pfeiffen,
Jetzund hoch, jetzt nieder greiffen.

---

* Im Besitze der Stadtbl. in Augsburg.

4. Bald all durch einander jagen,
Thue die freche Pauggen schlagen,
Misch bei jedem Chor die Singer,
Lass die schnell berichte Finger
Auf dem Saiten-Feld rumb fahren,
Nimb die Lauten bei den Haaren,

5. Lass die wolgestimbte Ringlen,
Auff dem krummen Eisen klinglen,
Alles was nur Geist und Leben,
Solle sein Tribut hergeben,
Hier darunden, und dort oben,
Allzeit Gott den Herrn loben.

Dr. H. M. Schletterer.

Mittheilungen.

* **Allgemeine Deutsche Biographie**, herausgegeben von der historischen Commission bei der kgl. bairischen Akademie der Wissenschaften, unter der Redaction des Frhr. v. Liliencron und Prof. Dr. Wegele. Verlag von Duncker & Humblot in Leipzig. Von diesem sehr verdienstlichen Unternehmen, an dem sich unsere gesammte wissenschaftliche Welt thätig betheiligt, sind bis jetzt 7 Bände zu je 50 Bogen (bis zum Buchstaben F) erschienen und ist das ganze Werk auf 20 Bde. veranschlagt. Der Bd. kostet 12 Mk. Wir wollen mit einigen Worten die Grundzüge mittheilen, nach denen die Auswahl der aufzunehmenden Persönlichkeiten getroffen wird, da das Unternehmen in den musikalischen Kreisen noch sehr wenig bekannt zu sein scheint. Die allgemeine deutsche Biographie hat den Zweck, über die bedeutenderen Persönlichkeiten, in deren Thaten und Werken sich die Entwickelung Deutschlands in Geschichte, Wissenschaft, Kunst, Handel und Gewerbe, kurz in jedem Zweige des öffentlichen Lebens darstellt, in Biographieen oder biographischen Notizen Auskunft zu geben. Sie beginnt mit den ältesten Zeiten deutscher Geschichte und geht herab bis zur Gegenwart, doch so, dass die noch Lebenden ausgeschlossen bleiben. Der Begriff des Deutschen wird dabei nicht nach seinen politischen Grenzen gefasst, sondern es werden auch die aufserhalb dieser Grenzen liegenden Territorien deutscher Nationalität soweit berücksichtigt, als sie im geistigem Zusammenhang mit dem Gesammtleben Deutschlands standen und stehen. In diesem Mafse wird namentlich die deutsche Schweiz bis zur Gegenwart mit eingeschlossen werden, während die Niederlande im Allgemeinen nur bis 1648 berücksichtigt werden sollen. Männer von nicht deutscher Herkunft, die aber gleichwohl den wesentlichsten Theil ihrer Lebensthätigkeit dem Dienste deutscher Staaten oder deutscher Wissenschaft und Kunst gewidmet haben, werden mit aufgenommen. Ausgeschlossen bleiben umgekehrt solche Deutsche, welche, in die Fremde ausgewandert, mit ihrer ganzen Thätigkeit der Ge-

schichte des Auslandes angehören. Noch sei erwähnt, dass nicht Jeder aufgenommen werden soll, der sich irgendwo ein lokales Verdienst erworben hat, sondern nur diejenigen Persönlichkeiten, in deren wissenschaftlicher oder künstlerischer Thätigkeit sich das Leben der einzelnen Wissenschaft oder Kunst in seinen wesentlichen Bewegungen, in Fortschritten, wie in Kämpfen und Verirrungen darstellt. Diese Grenzen zu stecken, sie hier zu erweitern, dort zu verengern, ist Aufgabe der Redaction und jedes einzelnen Mitarbeiters unter Beschlussnahme der Redacteure. — Was nun speciell die Biographieen der Musiker, Sänger und Instrumentenmacher betrifft, so sind für die hervorragendsten Männer stets diejenigen Schriftsteller herangezogen, die sich ganz besonders mit diesem oder jenem Autor beschäftigt und öffentlich dadurch ausgezeichnet haben, während die übrigen Biographieen Anfangs von A. von Dommer, dann von M. Fürstenau herrühren. Wir können mit Recht sagen: es ist das erste musikbiographische Sammelwerk seit Gerber, welches die neueren Quellenforschungen benützt und nicht sich auf das Abschreiben von Gerber beschränkt. Die Reinigung des Olympes, wie Reissmann sagt, geschieht nach sorgfältiger und reiflicher Ueberlegung und betrifft überhaupt mehr die spätere als frühere Zeit. Noch sei bemerkt, dass bibliographische Verzeichnisse ausgeschlossen sind. Wir empfehlen das Werk angelegentlichst unseren Kunstgenossen. Es bietet nach allen Seiten hin belehrende und fesselnde Lectüre.

* Auf Seite 38 des letzten Monatsheftes ist gesagt, dass sich nach Burney auf dem britischen Museum eine Komposition der Cretin'schen Deploration von Guillaume Crespel im Manuscript befinden soll. Da von den Musik-Manuscripten des britischen Museums ein gedruckter Katalog vom Jahre 1842 existirt, herausgeben von F. Madden, und ein Guillaume Crespel darin gar nicht vorkommt, sondern Seite 86, Ms. 224 (Add. Mss. 11, 584) der bekannte Jean Crespel, mit der Chanson: Fille qui prend, aus Phaleses Sammelwerk von 1554 (siehe meine Bibliographie 1554 t), so möchte die Notiz Burney's wohl in das Reich der Fabel oder der Irrthümer zu verweisen sein.

* Die Breitkopf und Härtel'sche Verlagshandlung in Leipzig unternimmt eine Gesammtausgabe der Werke Palestrina's auf Subscription zu dem sehr mäfsigen Preise von 10 Mk. für den Jahrgang (je 40 Bogen). Leider hat die Erfahrung gelehrt, dass die Subcribenten der von obiger Verlagshandlung herausgegebenen Ausgaben einen höheren Preis zahlen müssen als diejenigen, welche sich nachträglich einzelne Bände anschaffen. So zahlten z. B. die Subcribenten auf die Beethoven-Ausgabe pro Bogen netto 30 Pfg. Kurze Zeit nach dem Schlusse der Subcription konnte man aber den Bogen mit 20 Pfg kaufen; somit hatten die Subcribenten $33^1/_3$ % mehr gezahlt als die späteren Käufer. Das sind Thatsachen, die wenig ermunternd einwirken eine von obiger Handlung geplantes Unternehmen zu unterstützen.

* In London hat sich 1876 eine Purcell-Gesellschaft gebildet zu dem Zwecke Heinrich Purcell's Kompositionen in neuer Ausgabe zu veröffentlichen in Partitur und Klavierauszug. Der Jahrgang kostet 21 Mk. und erscheint in 2 Lieferungen. Die erste Lfg. ist vor Kurzem erschienen und enthält das „Yorkshire Fest", herausgegeben von W. H. Cummings. Die 2. Lfg. wird „Timon von Athen" enthalten, herausgegeben von Sir Fr. Ouseley. Bestellungen auf die Werke übernimmt jede deutsche Buchhandlung und werden durch die Breitkopf und Härtel'sche Handlung vermittelt.

* Die im Jahre 1862 begonnene Wiederherstellung der Orgel in Arnstadt, auf der einst Seb. Bach gespielt hat, ist im Jahre 1878 vollendet. Von der ursprünglichen Orgel aus dem Jahre 1703, sind, wie der jetzige Organist, Herr H. B. Stade, mittheilt, der Prospekt und die reparirten alten Stimmen, 20 an der Zahl, geblieben, während im Uebrigen die Orgel eine vollständig neue geworden und bis zu 60 Stimmen mit 2 Manualen, Positiv, 2 Pedalen und 14 Nebenzügen vermehrt ist. Die Disposition rührt von Herrn Stade und die Ausführung von den Orgelbauern Julius Hesse und Friedrich Meissner her. Die Orgel kostet 13,200 Mk.; davon sind durch öffentliche Sammlung 6300, von der Arnstadter Stadtgemeinde 3900 und seitens des dortigen Gotteskasten 3000 Mk. aufgebracht worden. Herr Stade bezeichnet sie als „Ein J. S. Bachdenkmal."

* Katalog CXXIV von Alb. Cohn in Berlin (W. 53 Mohrenstr). Enthält von Nr. 396—419 eine Reihe der seltensten Drucke älterer Zeit, theoretischen und praktischen Inhalts.

* Mit Nächstem erscheint: Musica sacra, Band XX, herausgegeben von Franz Commer. Preis 15 Mk. Die Mitglieder erhalten ihn bei Vorherbestellung zum Preise von 9 Mk. Inhalt: Luyton, C., Lamentationes 6 voc. Meiland, Jac., Beati omnes, 6 voc. Meiland, Gaudete filiae, 6 voc. Mel, Rin. del, Laudate Dnum. 8 voc. Neritus, Vinc., Magnificat 2. toni, 4 voc. Pacius, Pet. Magnif. I. et VIII. toni, 4 voc. Scandellus, Ant., Wenn wir in höchsten nöten, 4 voc. Utendal, Alex., Ich ruf zu dir, 5 voc. Adesto dolori meo Deus, 6 voc. Jubilate Deo, 8 voc. Vento, Ivo de, O wie ganz selig, 4 voc.

* **Johann Walther's** Gesangbuch, Wittenberg 1524, zu 4 und 5 Stimmen, in neuer Partitur Ausgabe nebst Klavierauszug, herausgegeben von Otto Kade. Preis 15 Mk. und Volksausgabe 6 Mk.

Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Im Vereine mit Frz. Xav. Haberl, Dr. A. Lagerberg und C. F. Pohl bearbeitet und herausgegeben von Rob. Eitner. Berlin. Verlag von Leo Liepmannssohn 1877

Verzeichniss neuer Ausgaben alter Musikwerke aus der frühesten Zeit bis zum Jahre 1800. Mit einem alphabetisch geordneten Inhaltsanzeiger der Komponisten und ihrer Werke. Verfasst von Rob. Eitner. Berlin 1871 T. Trautwein.

Obige Werke können durch die Redaktion bezogen werden.

* Die nächste Versammlung der Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung findet am 22. April Abends 8 Uhr in der Weinhandlung von Löschnigg statt. Vorlagen: 1) Rechnungslegung über die Publikation des Jahres 1878. 2) Zur Publikation für 1881 wird in Vorschlag gebracht eine Reihe der ältesten Opern in chronologischer Folge herauszugeben und zwar, um überhaupt ein Ziel dieser Idee vorauszusehen, nicht in ihrem ganzen Umfange, sondern nur in je einem Akte. Es wird hierzu nicht ein Jahrgang genügen, sondern soweit es sich bis jetzt übersehen lässt 3 bis 4 Jahrgänge. Es soll mit 1600 begonnen werden und mit etwa 1750 schliefsen. Sollte der Wunch ausgesprochen werden, dass die Jahrgänge nicht aufeinanderfolgen möchten, sondern durch andere Werke unterbrochen, so ist ein Antrag dahin lautend zu stellen.

* Hierbei eine Beilage: Schletterer's Katalog etc. S. 105—112.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W. Bernburgerstr. 9. I.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XI. Jahrgang. 1879.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg. — Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 5.

Zwei aufgefundene Passionsmusiken.

(Julius Richter.)

Als ich in meiner Beschäftigung mit älteren Passionsmusiken u. A. auch an Herrn Otto Kade in Schwerin mit der Bitte um literarische Beihülfe mich wandte, wurde ich durch dessen Güte auf eine kleine Manuscripten-Sammlung aufmerksam gemacht, welche derselbe vor einer Reihe von Jahren bei der Kirche zu Glashütte, Königreich Sachsen, aufgefunden hatte, und in welcher eine Passion von Melchior Vulpius enthalten gewesen war. Eine Anfrage in dem genannten Orte ergab zunächst, dass die Manuscripte noch vorhanden seien, und nach einiger Zeit des Wartens wurde mir Seitens des dortigen Pfarramts der gesammte musikalische Vorrath mit grofser Bereitwilligkeit für längere Zeit zur Benutzung überlassen.

Anstatt der erwarteten einen Passionsmusik erhielt ich deren vier, und aufserdem mehrere andere Volumina alter geschriebener Noten. Unter den letzteren sind die bedeutendsten zwei starke Stimmhefte in Folio, vom Zahn der Zeit bereits sehr benagt, welche die Discant- und die Altstimme darstellen zu einer reichhaltigen Sammlung vier- bis achtstimmiger geistlicher Kunstgesänge. Dieselben wurden, wie die oft beigefügten Data zeigen, in den Jahren 1583 bis 1587, und zwar offenbar für den praktischen Gebrauch, nach dem liturgischen Bedürfniss des Kirchenjahres, zusammengetragen und den damaligen bekanntesten Meistern entlehnt, unter welchen sich, soweit die Autoren notirt sind, Namen wie Josquin Deprès, Ludw. Senfl,

Petrus Manchicourt, Matthias Gastritz, Antonius Scandellus, Jacobus Gallus, Jacobus Meilandus, Orlandus Lassus, Wolfgang Figulus und andere bekannte und unbekannte vertreten finden. Auch Passionschöre von einem gewissen Joseph Schlögelius finden sich vor, aber nicht zu gebrauchen wegen der Unvollständigkeit der Stimmen. Die Betrachtung dieser Stimmhefte, welche z. B. das bemerkenswerthe Ergebniss liefert, dass allein in der Zeit vom 23. October 1584 bis zum 17. Januar 1585 netto 111 Nummern eingetragen wurden, giebt manches zu bedenken. Zieht man in Rechnung, dass einige dieser Tonsätze von gröſserem Umfange sind und dass die Mehrzahl derselben für 5, 6 und 8 Stimmen geschrieben ist, so staunt man nicht allein über die Arbeitskraft des Schreibers, sondern noch mehr über die Leistungsfähigkeit des Chordirigenten, der in einer kleinen Provinzialstadt eine so blühende Kunstpflege entwickeln konnte, und der für die Vorführung eines so bedeutenden und so gewählten Gesangsmaterials nicht allein Sänger, sondern auch Hörer zu finden wusste. Ich glaube nicht zu irren, wenn ich in dieser Erscheinung einen obwohl nur kleinen, doch charakteristischen Beitrag zur Kulturgeschichte und ein Zeugniss dafür erkenne, dass im 16. Jahrhundert selbst in den verborgensten Orten Deutschlands geistiges Leben pulsirte. — Mit Genehmigung des Pfarramtes zu Glashütte habe ich diese Manuscripte den Herren Rob. Eitner und O. Kade vorgelegt, welche dieselben im musikgeschichtlichen Interesse benutzt haben.

Von den vier Passionsmusiken, welche unter den Manuscripten sich vorfanden, sind zwei für eine nähere Besprechung nicht geeignet. Die eine dieser letzteren, eine Passion nach Matthäus, lässig geschrieben, nimmt das altkirchliche Passions-Recitativ in verderbter Fassung, mit Einzwängung in den 4theiligen Takt, wieder auf und enthält eintönige, charakterlose Chöre, welche an diejenigen bei Nikolaus Selneccer, 1587, erinnern. Die eingefügten Choralstrophen, welche mit Instrumenten begleitet werden sollen, zeigen noch Spuren des alten Rhythmus, aber auch bereits die Schnörkeleien der pietistischen Periode. Die Jahreszahlen am Schluss, welche die Jahre der Aufführung anzugeben scheinen, weisen auf die zwanziger und die funfziger Jahre des 18. Jahrh. — Eine andere Passion, nach Johannes, ist nur in einer Orgelstimme vorhanden, welche kein vollständiges Bild giebt. Sie enthält, nach den Andeutungen zu schlieſsen, lebhafte Chöre, zeigt bereits das moderne Recitativ und die Arie und könnte, wenn sie vollständig wäre, von Interesse sein.

Es bleiben für die eingehendere Besprechung zwei Passionsmusiken, die eine von Melchior Vulpius, die andere von einem ungenannten Autor.

Die Passion von Vulpius, welche meines Wissens in der Literatur noch ganz unbekannt ist, besteht aus folgenden Notenheften: 1. Partitur, 2. Stimmheft des Evangelisten, 3. Bassſtimme zu den Chören. Nr. 1 zeigt eine schöne, alte, charaktervolle Handschrift, Nr. 2 und 3 sind von späterer Hand geschrieben. An der Partitur fehlt leider das erste Blatt, welches den üblichen Eröffnungschor und den Text Matth. 26, 1—4 enthalten haben muss. Das vorhandene erste Blatt beginnt sofort mit dem Chor „Ja nicht auf das Fest“. Die fehlende Stelle der Erzählung ist nach dem Stimmheft des Evangelisten und nach dem Schema des Recitativs leicht zu ergänzen; aber der Eröffnungschor, für welchen in der Piece Nr. 3 nur die Bassſtimme vorhanden ist, lässt sich nicht herstellen. Wahrscheinlich hat das fehlende Blatt der Partitur auch den Titel des Werkes enthalten. Derselbe ist glücklicherweise wiederholt auf dem Stimmheft des Evangelisten: „Das Leiden und Sterben unsers Herrn Jesu Christi, aufs dem heiligen Evangelisten Matthäo, nach den Persohnen mit vier Stimmen componirt von M. Vulpium.“

Nur die Chöre sind selbstständig komponirt; dagegen die Recitative bewegen sich durchaus im Schema des kirchlichen Passionstones mit seiner bekannten dreifachen Tonabstufung. Die Stimme des Christus ruht auf f, die des Evangelisten auf $\bar{c}$, die der Personen auf $\bar{f}$. Von diesem tonus currens aus macht jede der Stimmen die durch die Kirchenaccente nach Maſsgabe der Interpunktionszeichen vorgeschriebenen Abbeugungen. Für die Partie des Christus wird eine Bassſtimme, für die des Erzählers ein mittlerer Tenor, für die der sonstigen handelnden Personen ein hoher Tenor resp. ein hoher Sopran vorausgesetzt. Vulpius hat den lutherischen Typus des Passionstones, wie er, aus der Tradition geschöpft, dem Typus des kölnischen Passionstones am nächsten kommend, seit Johann Walther in der deutsch-evangelischen Kirche üblich wurde. Doch hat Vulpius, wie fast jeder musikalische Bearbeiter dieses Stoffes, seine Besonderheiten. Der durch den Punkt bedingte Schlussfall in der Partie des Evangelisten lautet bei ihm nicht, wie sonst gewöhnlich, $\bar{c}$ g $\widehat{ag}$ f, sondern durchgängig $\bar{c}$ g $\widehat{ba}$ $\widehat{gf}$(f), also an den betreffenden Accent des römischen Passionstones anklingend. Ferner fehlt bei ihm ganz jene in die Höhe führende Schluss-Modulation, welche anderwärts der Evangelist in dem Falle beobachtet, dass andere

Personen als Christus nach ihm sprechend folgen: c ded d c oder c de d c; anstatt dessen hat Vulpius, wenn einzelne Personen folgen, die einfache selbstgebildete Form c a c, für welche er jedoch promiscue auch die gewöhnliche Punkt-Modulation anwendet. Letztere gebraucht er stets auch dann, wenn der Chor folgt, weil diese selbstständig komponirten Chorsätze ihre eigenen Tonlagen haben, und weil der Zweck jener aufsteigenden Modulation, nämlich an das hohe f der Chöre des kirchlichen Passionstones hinanzuleiten, hier wegfällt. — Für die Aussprüche Christi hat unser Bearbeiter die von Johann Walther gewählten und nach ihm von Andern benutzten melodiöseren Singweisen nicht gebraucht, sondern sich im Schema der Kirchenaccente gehalten. Jedoch das „Eli, Eli, lama asabthani“ hat auch hier seine uralte, in gedehnten Ligaturen sich bewegende Melodie, welche auch für die Uebersetzung der hebräischen Worte wieder zur Verwendung kommt. — In der Handhabung des Textes für diesen an ein bestimmtes Schema gebundenen recitirenden Gesang fehlen zwar auch bei Vulpius jene Schwankungen und Unebenheiten nicht, wie sie namentlich in der Zutheilung der Silben zu den Noten häufig da vorkommen, wo man mehr dem Gefühl, als festen Principien folgt. So ist z. B. der bereits erwähnte Schlussfall in der Partie des Evangelisten c g b a g f (f) mit seinen beiden Ligaturen für viele Textausgänge nicht leicht zu behandeln. Im Allgemeinen aber ist immerhin anzuerkennen, dass unser Bearbeiter die Regeln von den Kirchenaccenten mit gröſserer Korrektheit anzuwenden weiſs, als viele seines gleichen.

Von gröſserem Interesse sind die Chöre, diese eignen Produktionen unsers Komponisten. Die Passionsgeschichte nach Matthäus enthält zwanzig kürzere oder längere Kollektiv-Aussprüche (der Jüngerschaar, des hohen Rathes, des Volkshaufens u. s. w.), welche in dieser musikalisch-dramatischen Bearbeitung dem Chor zuzutheilen sind. Unsere Passion giebt die meisten dieser Sätze vierstimmig, und zwar für gemischten Chor; jedoch das wiederholte, durch den Bericht des Erzählers „Sie aber schrien noch viel mehr“ eingeleitete „Kreuzige, kreuzige ihn“ ist 6stimmig gesetzt, mit verdoppeltem Discant und Tenor. Zu den der Geschichte entnommenen Chören kommen hinzu der leider unvollständige Eröffnungschor, „Das Leiden und Sterben unsers Herrn Jesu Christi nach dem heiligen Matthäo“ und der übliche Schlusschor „Dank sei unserm Herrn Jesu Christo, der uns erlöset hat durch sein Leiden von der Hölle“. Zwei Chöre, nämlich „Barrabam“ und der Schlusschor, sind neben dem 4stimmigen

Satze zur Auswahl auch in 6stimmiger Bearbeitung gegeben. Es sind im Ganzen 24 Chorsätze. Dazu kommt das Duett der falschen Zeugen, für Tenor und Bass. Die Tonart sämmtlicher Chöre ist F-dur, der Takt meist der 4theilige. Einige Stücke sind mit geschwärzten Noten für 3theiligen Takt geschrieben, nämlich der Chor „Gegrüfset seist du, der Juden König", und aus dem längeren Chor der Hohenpriester „Herr, wir haben gedacht, dass dieser Verführer sprach" die den Jüngern in den Mund gelegte indirekte Rede „er sei auferstanden". Die Schlüsselgattungen, welche der Autor für die Schreibung seiner Tonsätze gewählt hat, weisen durchgängig auf eine helle Stimmenfärbung hin. Der Discant hat den G-Schlüssel auf der zweiten Linie; seine Höhe reicht bis $\bar{\bar{a}}$; es sind also hohe Sopranstimmen vorausgesetzt. Der Alt (C-Schlüssel auf der zweiten Linie) ist für Mezzo-Sopran, der Tenor (C-Schlüssel auf der dritten Linie) für hohe Tenorstimmen, der Bass (F-Schlüssel auf der dritten Linie) für Bariton geschrieben. Auch in den 6stimmigen Sätzen steht der zweite Discant in demselben Schlüssel wie der erste, und der zweite Tenor in demselben Schlüssel wie der erste Tenor. So ist denn die Führung der Stimmen, namentlich der Mittelstimmen, im Allgemeinen eine sehr hoch gehende.

Die vorliegenden Tonsätze bewegen sich durchaus in den reinen, durchsichtigen, keuschen Harmonieen, wie sie dem Kirchenstyl der älteren klassischen Periode eigen sind. Das Material von Akkorden, mit welchem der Musiker operirt, ist kein umfangreiches. Ausweichungen geschehen von F-dur aus nur nach den nächst verwandten Tonarten: nach C-dur mit dem Dominanten-Akkord G-dur, nach D-moll mit A-dur, nach B-dur, nach G-moll mit D-dur, selten nach dem schwer einfallenden Es-dur, welches an F-mixolydisch erinnert. Das ist das ganze Material. Dennoch sind die Tonsätze nicht farblos und nicht ohne Reichthum an Abwechselung, vermöge der eigenthümlichen Akkord-Folgen, welche die Alten anzuwenden wussten. Auch die Schlüsse sind schön. Die Sätze schliefsen abwechselnd in F-dur, in C-dur, in A-dur, in D-dur, mehrmals in der Oktav- oder der Terzlage, meistens aber in der Quintlage. Was die Art und Weise des 4- resp. 6stimmigen Satzes betrifft, so ist das Verfahren nota contra notam vorherrschend. Nur wenige Partien werden hierdurch ermüdend, so z. B. der Chor „Andern hat er geholfen", der bei seiner Länge nicht leicht zu behandeln ist. Meist aber schafft der Wechsel der Harmonieen und die Rhythmisirung des Tonstoffes nach Mafsgabe des unterliegenden Textes eine genügende

Frische der Färbung. Einzelne Stücke jedoch, darunter ganze Chöre von kleinerem Umfange, zeigen in ihrer Stimmenverwebung eine reichere künstlerische Ausstattung, z. B. die Chöre „Wahrlich, du bist auch einer von denen, denn deine Sprache verräth dich“, „Er rufet den Elias“, „Halt, lass sehen, ob Elias komme und ihm helfe“, theilweise auch der Schlusschor in seiner zwiefachen Bearbeitung. Aber interessante Motive oder melodiöse Themata, welche etwa mannigfach verarbeitet und verwerthet werden, darf man hier nicht suchen; ebensowenig das, was man Tonmalerei oder Darstellung der Gemüths-Affekte nennt. Nur spärliche Ansätze finden sich zu einer gewissen Zeichnung der Situation; so in dem Chor „Herr, bin ich's?“, aber in sehr einfacher Weise. Jede der vier Stimmen singt diese Frage der Reihe nach in verschiedener Tonlage, und zuletzt vereinigen sich alle Stimmen auf denselben Text. Die beiden Chöre „Barrabam“ und der 6stimmige Chor „Lass ihn kreuzigen“ sind verhältnissmäſsig lebhaft gehalten; hier soll die Leidenschaft der Volksmenge doch in etwas zum Ausdruck kommen; auch findet sich hier eine momentane Theilung der Chorstimmen, eine Imitation der angestimmten Melodie, also ein kleiner Versuch dramatischer Gruppirung. Auch der veränderte Takt einiger Stücke bringt einen Wechsel in die Musik hinein. Dieses Verfahren, für einzelne Partien der Passionsgeschichte den dreitheiligen Takt zu wählen, findet sich ja bei früheren und späteren Bearbeitern dieses Stoffes, und zwar oft genau bei denselben Textes-Stellen. So giebt, ebenso wie Vulpius, auch die Passion von Christoph Demantius, 1631, den Chor „Gegrüſset seist du, der Juden König“ im dreitheiligen Takte, vielleicht um durch die rhythmische Gangart dieser Taktgattung eine gewisse tändelnde oder tanzende Bewegung der höhnenden Schaar der römischen Kriegsknechte darzustellen.

Für den modernen Geschmack bietet unsere Passionsmusik wenig Reize dar. Als Mendelssohn im Jahre 1831 von der sixtinischen Kapelle in Rom die Passion singen hörte, war er unbefriedigt. Entweder, sagt er, müsse die Leidensgeschichte vom Priester einfach vorgelesen werden, oder, wenn man eine musikalische Darstellung wolle, so müsse dieselbe viel effektvoller sein. Pilatus singt in demselben Tone wie Petrus. Das Geschrei des fanatischen Volkshaufens klingt nicht anders als die Aussprüche der Jünger. Das „Barrabam“ ertönt in ganz zahmen kirchlichen Akkorden. Da seien doch, meint er, die Bach'schen Passionsmusiken unendlich wirkungsvoller.

Aehnlich würde Mendelssohn auch über die Vulpius'sche und über jede andere im Kirchenstyl gehaltene Passion urtheilen. Allerdings das Bach'sche „Barrabam“ mit seinem einschneidenden, schrillenden Schrei, durch die ganze Partitur von oben bis unten in der absoluten Dissonanz des verminderten Septimenakkordes fortissimo erklingend, regt die Gehörsnerven unendlich wirkungsvoller auf, als die „zahmen kirchlichen Akkorde“; aber man darf eben nicht Dinge miteinander vergleichen, welche ihrer Natur nach inkommensurabel sind. Es hat jede dieser Gattungen ihre Berechtigung in ihrer Zeit und in ihrer Sphäre.

Bevor ich diesen Aufsatz schrieb, bat ich einen musikalischen Fachmann um eine kurze Charakteristik des Melch. Vulpius. Sodann sah ich alles durch, was Gottl. von Tucher, Layriz, Zahn, Schöberlein und Riegel von Vulpius aufgenommen haben, las auch nach, was C. v. Winterfeld über den Mann sagt, um, soweit ein Laie das vermag, mir in meiner Vorstellung ein Portrait von dem musikalischen Charakter unseres Tonmeisters zu zeichnen. Der Gesammt-Eindruck, den ich empfing, war ein sehr günstiger. Vulpius ist kein Stern erster Gröſse, aber sowohl als Erfinder wie als Tonsetzer ein sehr achtungswerther, fleiſsiger, anmuthiger Musiker von feiner sauberer Arbeit im Kleinen. Hiermit stimmt das Gepräge der vorliegenden Passionsmusik durchaus überein, so dass die Autorschaft des Vulpius, welche äuſserlich nur durch die Aufschrift auf dem Stimmhefte des Evangelisten verbürgt ist, auch durch innere Gründe bestätigt wird. Doch zeigt diese Passionsmusik nur eine Seite von dem Portrait unseres Künstlers. Gewiss hat der ernste Charakter des hier behandelten Stoffes ihm eine Reserve auferlegt, welche er auch da kaum zu durchbrechen wagte, wo die gewaltige Dramatik des Passionsstoffes sich unmittelbar aufdrängte. Andere Arbeiten von ihm zeigen, dass er auch gröſserer Lebendigkeit und höheren Schwunges fähig ist. Wie schön und abgerundet, wenn auch nicht genial in der Erfindung, doch frisch und prompt einschlagend ist sein Osterlied „Erstanden ist der heilge Christ“! Und was für groſsartige phrygische Schlüsse weiſs er zu machen! so im Te Deum und in einem Tropus des Kyrie „O Vater der Barmherzigkeit“. Interessant ist auch seine Bearbeitung des deutschen Sanctus „Jesaia dem Propheten“, welche in dem beständigen Wechsel zwischen 2- bis 7stimmigen Sätzen verläuft. Eine Freude war es mir, zu finden, dass einzelne bekannte Harmonisirungen, welche mir fast in Fleisch und Blut übergegangen sind, deren Urheber ich aber bisher nicht beachtet hatte, nämlich

„An Wasserflüssen Babylon“ und „Christus der ist mein Leben“ von Vulpius herrühren. Noch gröſser ist er gewiss als Kontrapunktist in seinen Motetten, die ich nicht kenne. Winterfeld bemerkt, dass Vulpius den kunstreich verflochtenen Tonsatz, den er trefflich zu handhaben gewusst, mehr gepflegt habe als den einfach harmonischen Satz. Bestätigt habe ich gefunden, dass er, was Winterfeld rügt, den Discant oft vom Alt überschreiten lässt und so die Melodie verdunkelt. Aber gewundert hat es mich, dass er, was Winterfeld sonst nicht ungerügt lässt, hier aber übergeht, in die Kirchentonarten häufig das Chroma, namentlich den gefühligen Unterhalbton und somit das moderne Moll einschwärzt; so in der Litanei, in „Jesaia dem Propheten“ u. s. w.; selbst in den 4. Psalmenton bringt er das gis und in die Mediation des 1. Psalmentones das fis hinein.

Immerhin ist die vorliegende Passionsmusik, die den reinen Kirchenstyl bewahrt, ein interessantes Literatur-Stück, umsomehr als die in Gerber's neuem hist. biogr. Lexikon der Tonkünstler von Vulpius erwähnte Passion nach den vier Evangelisten, mit eingefügten Chorälen und Arien, wohl kaum noch existiren dürfte.

(Schluss folgt.)

Ein unbekanntes Sammelwerk von 1561.

Die kgl. Regierungs-Bibliothek in Merseburg besitzt unter Nr. 952 (das Buch selbst trägt die Nr. 143) ein kleines Büchelchen in Duodezformat, welches im Katalog S. 33 als „Les Pseaumes, mis en rime françoyse par Cl. Marot et Th. Beze. Lyon 1562“ angezeigt ist.

Wer sucht wohl in diesem Psalmenbuche*) vierstimmige Kunstgesänge? Unserem Nestor der musikalischen Geschichtskunde, Herrn Prof. G. W. Teschner, war es vorbehalten, schon im Jahre 1867 das Büchelchen in die Hand zu bekommen und diese werthvolle Entdeckung zu machen. Er spartirte die 25 Gesänge und reihte sie seiner Bibliothek ein und — sie verschollen abermals. Zufällig fällt mir der Band bei einer Besichtigung der Bibliothek in die Hand und bin erstaunt und verwundert in unmittelbarer Nähe einen so

*) Die Psalmenausgabe mit 150 Psalmen und 2 angehängten Gesängen mit Melodieen begleitet, trägt den Titel:

Les | Pseavmes | Mis En Rime | Françoyſe, | Par Clement Marot, & | Theodore de Beſze. | Auec priuilege. ‖ A Lyon, ‖ Par Antoine Vincent. | 1562. | 2 Bog. und 460 Seit. Am Ende „A Lyon, | Par François Gaillard. | 1562.“ | Darauf 179 Seiten Gebete ohne Musik; dann Confession de foy, Bog. m1—o8.

kostbaren und dabei künstlerisch-werthvollen Schatz zu finden. Der Psalmenausgabe ist nämlich eine Sammlung geistlicher Lieder angebunden, die mit ihr weiter nichts als das gleiche Format gemein hat. Ob der Druck bei der Katalogisirung obiger Bibliothek übersehen, oder als ein dazu gehöriger Anhang angesehen worden ist, weiſs ich nicht, kurz der im Jahre 1838 gedruckte Katalog der Merseburger Bibliothek führt das Druckwerk nicht auf. Der Titel desselben lautet:

(Versal:) Le | Premier | Livre de | Chansons | Spiritvelles, | (Petit:) Miſes en Muſique par diuers Auteurs & | excellens Muſiciens, nommez | en leur endroit. | Le tout à quatre parties en vn Volume, aueq | leur verbe tout entier. Et auſsi aueq | les Sommaires de chacune Chan- | ſon, mis en l'Indice: Le- | quel est à la fin du | preſent Liure. | Reueu & augmenté de nouueau. || A LYON, | Par Thomas de Straton. | 1561. |

1 vol. in kl. 8° (wie Duodez), sign. A—M, pagin. 1 – 187 u. 1 Bl. Auf der Rückseite des Titelbl. beginnt der Notendruck; links: Svperivs und Tenor — rechts: Contratenor und Bassvs. Am Ende der Index. Texte vollständig in mehreren Strophen; unter den Noten die 1. Strophe. Der Index verzeichnet auch die Quelle des Textes.

Inhalt, vierstimmig:

1. Lupi: Or sus mon ame, (Ps. 146, Lauda anima mea.) 6 Strophen, p. 2.
2. „ Sus sus qu'on se dispose de louer. (Ps. 135, Laudate nomen dni.) 22 Stroph. p. 5.
3. „ Chantez à Dieu chanson nouvelle, (Ps. 149, Cantate domino) 5 Str. p. 18.
4. „ O l'homme heureux qui ha de Dieu (Ps. 112, Beatus vir) 11 Str. p. 22.
5. „ Qu' Israël die et confesse en effet (Ps. 134, Nisi quia dnus.) 9 Str. p. 28.
6. „ Comment par adversité La Cité (1. chapitre des Lamentationes de Jeremie) 47 St. p. 32.
7. „ O Seigneur nous qui sommes (Te Deum laudamus, Cantique de St. Augustin & St. Ambroyse) 16 Str. p. 44.
8. „ C'est à toy seul à qui dois recourir, 9 Str. p. 52.
9. „ O langoureux espritz vivans, 16 Str. p. 58.
10. „ Puis qu'en toi git perfection, 8 Str. p. 66.
11. „ A toy, Seigneur, mon triste cueur, 1 St. p. 70.

12. Lupi: Dames qui au plaisant son prenez, 11 Str. (Complainte de Suzanne) p. 78.
13. „ Suzanne un jour d'amour sollicité. 1 Str. p. 86.
14. „ Contentement de chose corporelle, 1 Str. p. 92.
15. „ Verbe eternel, par lequel toute chose, 4 Str. p. 98.
16. Maillard: Helas mon Dieu ton ire s'est, 1 Str. p. 104.
17. Jannequin: Au moins mon Dieu ne m'abandoime (Response) 1 Str. p. 114.
18. Comme le cerf longuement pour chassé, (Ps. 42: Quemadmodum desiderat) 8 Str. p. 124.
19. Qui est celuy qui trouvera, 8 Str. p. 134.
20. Elle mesme regardera, 7 Str. p. 140.
21. Jamais sa bouche n'ouvrira, 6 Str. p. 144.
22. Certon: Or, or est venu Noël son petit, 3 Str. p. 150.
23. Harcadelt: Dont vient l'esiouissance, 9 Str. p. 162.
24. „ Franc berger pour soulager, 10 Str. p. 170.
25. Jannequin: Grace te rends Seigneur Dieu, 1 Str. p. 180.

Der Druck ist ein einfacher, die Notenköpfe sind aber so geschnitten, wie sie zu jener Zeit geschrieben wurden, also nicht in Quadratform, sondern nach oben spitz zulaufend.

Was nun die Kompositionen selbst betrifft, so sind sie fast durchweg im einfachen Satz geschrieben, d. h. Note gegen Note, nur ausnahmsweise setzen die Stimmen fugenartig ein. Die Sätze weisen aber durchweg eine solche Schönheit des Klanges, einen so edlen Styl auf, dass sie sich den späteren Arbeiten eines Hans Leo Hafsler's völlig ebenbürtig zeigen und in keiner Weise zurückstehen. Eine Neuveröffentlichung derselben wäre durchaus angemessen. Der Komponistenname Lupi erscheint auch hier wieder als räthselhafte Persönlichkeit, und je mehr Tonsätze uns mit Lupi, Joannes Lupi, Lupus etc. erscheinen, je dichter zieht sich der Schleier um diesen oder um diese Autoren. (Vergleiche meine Bemerkungen zu Hellinck und Lupi in meiner Bibliographie der Sammelwerke.) **Eitner.**

Johann Adolf Hasse's
Werke auf der königl. Bibliothek zu Berlin.

(Rob. Eitner.)

Hiller schreibt in der Vorrede zu den Meisterstücken (siehe weiter hinten): „Alle Stücke, die diese Sammlung enthält, sind von Hasse. Niemand wird wohl den Titel Meisterstücke für gemissbraucht halten, wenn er ein gesundes musikalisches Gefühl hat: denn dass die meisten Arien, Duette und Chöre der Hassischen italienischen Oratorien und Opern Meisterwerke sind, und zu allen Zeiten sein werden, gestehen die verständigsten und würdigsten Componisten sehr offenherzig. Für einige der heutigen Sänger mag entweder zu viel oder zu wenig in ihnen enthalten sein, denn sie geben sich nicht gern damit ab, und glauben sich mit: questo gusto è passato, hinlänglich entschuldigt zu haben."

Nicht nur mit Worten, sondern auch mit der That haben Hiller, Schicht und andere damals hochstehende Musiker bewiesen, dass sie in Hasse den bedeutendsten Mann ihrer Zeit verehren; denn kann sich wohl die Verehrung besser dokumentiren, als durch eigenhändiges Kopiren der Partituren des Meisters? Wenn auch in damaliger Zeit der Druck von Partituren sehr selten vorkam und dieselben meist nur in Abschriften verbreitet wurden, auch das Kopiren zur täglichen Beschäftigung jedes Musikers gehörte, so besitzen wir doch von Hasse so viele Werke, die von den ersten damaligen Musikern zu ihrem eigenen Bedarf kopirt sind, dass dies wohl einen Mafsstab abgeben kann, wie hoch man Hasse schätzte.

Meinem Versprechen auf Seite 32 gemäfs, veröffentliche ich hier das Verzeichniss der Werke Hasse's, die sich auf der königl. Bibliothek in Berlin, musikalische Abtheilung, befinden, füge aber noch den Besitz der beiden berliner Bibliotheken auf dem Joachimsthal'schen Gymnasium und dem kgl. Institut für Kirchenmusik bei, sowie die kurzen Notizen, die sich aus den gedruckten Katalogen der unten verzeichneten Bibliotheken ergeben. Noch möchte ich erwähnen, dass von Franz S. Kandler eine italienisch geschriebene Biographie im Druck existirt (Exempl. auf der königl. Bibl. Berlin), betitelt: Cenni storico-critici intorno alla vita ed alle opere del cel. compositore di musica G. A. Hasse etc. Venez., Picotti, 1820, in 8°, die aber bibliographisch wenig leistet. — Schliefslich habe ich noch Herrn Dr. Kopfermann, Custos an der

königl. Bibl. in Berlin, meinen Dank auszusprechen für die sorgsame Unterstützung bei der Herstellung der Bibliographie.

Abkürzungen für die Bezeichnung der benützten Bibliotheken.

Institut für Kirchenmusik = Kgl. Institut für Kirchenmusik in Berlin.
Joachimsthal = Amalien-Bibliothek des Joachimthal'schen Gymnasium zu Berlin.
Königsberg = Kgl. und Universitäts-Bibliothek in Königsberg i./Pr. (gedruckter Katalog, edirt v. Jos. Müller).
Darmstadt = Grofsherzogl. Hofbibliothek in Darmstadt (Katalog gedruckt).
Brüssel, f. Fétis = Kgl. Bibl. in Brüssel, gedr.: Catalogue de la Bibl. de F. J. Fétis, Bruxelles 1877. 8°.
Fürstenau, siehe das Geschichtswerk der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen. Dresden, Rud. Kuntze, 2. Bd. 1862 Seite 375 u. f.

Die Oratorien.

1. Ms. 9465. 1 vol. in hoch fol. von 167 Seit. Part. von neuerer Hd. Titel:

Il Cantico dei tre Fanciulli, Oratorio dal . . .

Dazu 1 Packet mit ausgeschriebenen Stimmen.

In Königsberg (Nr. 3 p. 201) Part. mit ital. und deutschem Text, betitelt: Empfindungen bey der Kreuzigung etc. am Charfreitage früh in der Nikolaikirche zu Leipzig aufgeführet (in 8°, 16 pp.).

Fürstenau führt das Oratorium unter der Jahreszahl 1734 auf und sagt, dass in Dresden drei verschiedene Bearbeitungen vorhanden sind.

2. Ms. 9462. 1 vol. in quer fol. von 44 Bll; neuere Hd. Part.

Le virtù appiè della Croce. Cantata sacra. La Poesia di Pallavicini. Anbei das gedr. Textbuch vom Jahre 1776 mit ital. und deutschem Text (in 8°, 15 pp.) Auf der Partit. steht rechts oben die Notiz „C. D. Ebeling 1775. c. 18 Pfg.“ 4 Personen sind als Singende angeführt, nämlich: La Fede, Soprano. — La Speranza, Alto. — La Carita, Soprano. — L'Inferno, Basso.

Ms. 9462 a. 1 vol. in hoch fol. von 23 Bll Partit. von älterer Hd.

Le Virtu appie della Croce, Oratorio del . . . il Venerdi Santo dell'anno M. DCCXXXVII.

Mit dem gedruckten Textbuche, italien. und deutsch, aufgeführt 1780 in Berlin im englischen Concert-Saale.

Hierzu Ms. 9462 St. und 9462/1 die Stimmen enthaltend.

3. Ms. 9470. 1 vol. in quer fol, von 54 Bogen. Partitur von älterer Hd. (Schicht?)

Il Giuseppe riconosciuto. Oratorio.

Fürstenau führt das Oratorium unter der Jahreszahl 1741 auf. Der Text ist von Metastasio.

4. Ms. 9467. 1 vol. in quer fol. von 94 Bll. Kopie von dem chursächsischen Sopranisten Sigr. Mariottini (nach Pölchau). Partitur.

I Pellegrini al Sepolcro di nostro Redentore. Oratorio. (Text von Pallavicini.) Am Ende das gedr. Textbuch in 8°, Dresden 1789, ital. und deutsch.

Ms. 9467a. 1 vol. in hoch fol. von 47 Bll. Partit. von Hiller's Hd. (nach Pölchau).

Dasselbe Werk.

Ms. 9467b. 1 vol. in hoch fol. von 62 Bll. Part. von älterer Hand. Dasselbe Werk.

Ms. 9467c. 1 vol. in kl. quer fol. von W. Friedemann Bach geschrieben.

Der Klavierauszug eines Theiles obigen Werkes. 18 Bll.

Die Partit. desselben Werkes im Ms. besitzen noch Darmstadt und Joachimsthal (Nr. 302).

Königsberg besitzt das gedr. Textbuch: Dresda, Vedova Stössel. 1754. (Nr. 5.)

Fürstenau stellt das Oratorium unter die Jahreszahl 1742.

Ein gedruckter Klavierauszug mit deutscher Uebersetzung von Eschenburg trägt den Titel:

Passionsoratorium: | Die Pilgrimme auf Golgatha, | von | Herrn Hasse in Musik gesetzt, | mit der | deutschen Uebersetzung in einen Clavierauszug | gebracht | von | Johann Adam Hiller. | Vignette || Leipzig, | im Schwickertschen Verlage. |

1 vol. in quer fol. 2 Bll. u 60 Seit. Typendruck. Vorrede von Hiller, gez. Leipz. den 19. März 1784. Vorgebunden das Textbuch in 8°.

Kgl. Bibl. Berlin. — Marienbibl. in Elbing Nr. 308.

5. Ms. 9463. 2 vol. in quer fol. von 62 u. 53 Bll. Partit. von gleichzeitiger Hd. Titel:

La Deposizione dalla Croce, di Gesu Christo Salvator nostro Azione Sacra da cantarsi nella Regia Elettoral Capella di Dresda il Sabato Santo. — La Poesia è del Sig. Abbate Giov. Claudio Pasquini . . . etc. Nell' Anno MDCCXLIV. (5 Personen nebst Chor und Orchester.) 2 Theile.

6. Ms. 9468. 1 vol. in quer 4° von 52 Bog. Part. von älterer Hd.

Sant Elena ad Calvario, Oratorio del Sigr. . . . Interlocutori (5 Personen). Text von Pietro Metastasio.

Hierzu 1 Packet ausgeschriebene Stimmen.

Ms. 9468a. 1 vol. in quer fol. Partitur in Schönschrift (einst in Riga).

Dasselbe Werk, mit gedr. Textbuch: Lipsia, Breitkopf; nur italien. Text.

Ms. 9468c. 1 vol. in quer fol. von 57 Bll.

Klavierauszug (von neuerer Hd.) obigen Werkes. Dehn schreibt auf den Titel: Klavierauszug nach der ersten Bearbeitung.

Ms. 9469. 2 vol. in kl. quer fol. von 127 und 82 Bll. Partit. von älterer Hd.

Oratorio S. Elena al Calvario. Parte-I. e II.

Dehn bemerkt auf dem Titel: Zweite Bearbeitung.

Ms. 9469a. 2 vol. in quer fol., starke Bde., nicht foliirt. Part. von älterer Hd.

Dasselbe Werk. Auf dem Rückentitel die Bemerkung: „Zweite Composition," und doch stimmt diese Partitur mit der obigen hie und da nicht überein; z. B. beim Chore des 1. Theiles: Di quanta pena (Bl. 37).

Ms. 9469c. (in einer Kapsel). 6 Lagen Papier geheftet (47 und 44 Seit.) in quer fol. Part. von älterer Hd.

Dasselbe Werk.

Ms. 9469d. (in einer Kapsel) 7 Lagen Papier in quer fol. Enthält die Chöre aus Elena in Partit. Aeltere Hd.

In Königsberg befindet sich (No. 2) ein gedrucktes Textbuch (ital. und deutsch) vom Jahre 1753.

Fürstenau setzt das Oratorium ins Jahr 1746. Er kennt nur eine Bearbeitung.

7. Ms. 9466. 2 vol. in hoch fol. von 90 und 94 Seiten. Partitur mit der Bemerkung im „Januar bis Mai 1763 geschrieben" (scilic. kopirt). Titel:

La Conversione di S. Agostino Oratorio, Posto in Musica,

dall Sign. . . . (folgen 5 Personen) Parte I. et II. Text von Pasqualini (?)

Ms. 9466a. 1 vol in quer fol. von 151 und 129 Seiten. Partitur von älterer Hd. Titel:

La Conversione di Sant Agostino. Oratorio etc. mit der Jahreszahl 1750.

Ms. 9466b. Dasselbe Werk in Partitur. Kopie in hoch fol. von älterer Hd.

Winterfeld'sche Sammlung Bd. LXXIV, Nr. 920 und 921, 2 vol. in kl. quer fol. Part. von Kopistenhand.

Dasselbe Werk.

In Königsberg besitzen sie dasselbe Werk in Part. mit dem Titel:

Augustino, Oratorium von J. A. Hasse (siehe Nr. 1). Im Joachimsthal die Part. desselben Werkes unter Nr. 301.

Fürstenau setzt das Werk ins Jahr 1750 und nennt als Dichter die Kurfürstin Maria Antonio. (Fortsetzung folgt.)

Mittheilungen.

* Die kgl. Bibliothek zu Berlin besitzt ein theoretisches Werk von R. P. Simpertus Schmelz, betitelt: Fundamenta Musica Cantus Artificialis, Das ist, Musicalisch-Regular gestelltes, Zwey Theilig-Figural- und Choralkünstliches Sing-Fundament etc. Yrrsee, freyes Reichs-Stifft und Gottes-Haufs 1752 (in quer 4°, 4 Bll. u. 56 Seit. mit zahlreichen 1 stim. Notenbeispielen), welches nicht mehr als das in Nr. 2 der Monatshefte beschriebene theoretische Werk enthält, doch befinden sich ganz nebenbei im Vorbericht, Bl. 4 v., folgende 4 Regeln, welche die ganze gesangliche Weisheit der damaligen und der früheren Zeit zu enthalten scheinen. Sie lauten:

1. „Wann ein Anfänger aus 6 oder 8 vorgesungenen Tonen nur einen, oder gar keinen correct, und perfect nachsingen kann, so ist er zu Erlernung der Music untauglich."

2. „So einer in dem Discant mit 3 oder 4 Ton über das E rein und zart singen kann, ist gleich zum Alt zu nehmen, weil sicher zu muthmafsen (ist), dass seine Discant-Stimme bis zur Perfection zu kommen nicht dauern werde, wie auch ein neuer Schlüssel und neue Solmisation durch die Mutation bei einem solchen ein lautere Verwirrung verursachen würde."

3. „Solcher gestalt ist auch zu verfahren mit jenem, dessen Discant-Stimme gar zu stark ist."

4. „Hier entgegen einen zu baldiger Perfection zu bringen ist folgend doppelter Vortheil: der Erste, dass ein solcher gleich Anfangs das Mi allzeit stark, das Fa aber gelind anfinge; der Andere, dass ein solcher in Erlernung des ut re mi fa sol la zugleich den Tact mit zu erlernen anfange, und solchen durchaus selbsten mitgebe."

* Im Göttinger Sonntagsblatt, Beiblatt zur Göttinger Zeitung (1879 Nr. 9), findet sich Seite 70 eine Biographie über Constantin Bellermann, Rector zu Münden, gest. 1758, mitgetheilt von A. Quantz nach den „Acta scholastica" von Biedermann (1748. II, 375—379).

* Thayer's Ludw. v. Beethoven's Leben, 3. Bd. Berlin 1879 W. Weber 8°, VI u. 519 Seiten. Preis 9 Mk. Man könnte es geradezu ein Unglück nennen, wenn die Thayer'sche Art und Weise das Leben eines Mannes zu beschreiben ihre Nachahmer fände, oder gar zur Norm erhoben würde. Alle Achtung vor dem Spürtalente Thayer's, alle Achtung vor seinen juristischen Kenntnissen, doch aus einer Biographie eine Gerichtsverhandlung machen, mit Voruntersuchung und Zeugenverhör und das auf 423 Seiten auszudehnen, verlangt eine starke Dosis amerikanische Geduld. Die ersten Bände reizten durch die Neuheit der Behandlung, auch entbehrten sie nicht in dem Maſse den poetischen Hauch wie der 3. Bd. und waren ferner nicht geradezu darauf angelegt Beethoven als einen querköpfigen, eigensinnigen, rachsüchtigen, quenglichen, egoistischen und geizigen Menschen darzustellen, der bei den gröſsten Einnahmen, die ihm Thayer alle nachrechnet, um jede Lumpensumme ein Geschrei macht, als wenn er um Tausende betrogen würde. Es dünkt uns überhaupt, dass es zum Verständniss eines so hohen Genius durchaus nicht nothwendig sei, ihn in seinem täglichen Thun und Treiben auf Schritt und Tritt zu beobachten. Zum besseren Verständniss seiner Werke trägt es gewiss nicht bei, sondern eher um ihm die Glorie abzustreifen und als schwachen Erdensohn zu charakterisiren. Und wie gern sehen wir unsere Meister auch vom rein menschlichen Standpunkt aus betrachtet erhaben dastehen. Leider zerrt man an unseren groſsen Geistern in jüngster Zeit gewaltig herum; auch Goethe würde wünschen nie gelebt zu haben, wenn er sähe, wie man seine menschlichen Schwächen und Vergehen mit kritischer Schärfe ans Tageslicht zieht.

* **Schubiger** (P. Anselm) Musikalische Spicilegien über das liturgische Drama, Orgelbau und Orgelspiel, das auſserliturgische Lied und die Instrumentalmusik des Mittelalters. 5. Bd. der Publikation der Gesellschaft für Musikforschung. Berlin, 1876. T. Trautwein. 8°. VIII u. 168 Seit. mit zahlreichen Musikbeilagen. Pr. 6 Mk.

Josquin Deprès (Jodocus Pratensis. 1440 oder 50 bis 1521.) Eine Sammlung ausgewählter Kompositionen zu 4, 5 und 6 Stimmen, bestehend in 1 Messe, Motetten, Psalmen und Chansons, in Partitur gesetzt und mit einem Klavierauszuge versehen unter Mitwirkung von R. Schlecht und Rob. Eitner veröffentlicht von Franz Commer. 6. Bd. der Publikation. Berlin, T. Trautwein 1877. In Fol. IV u. 118 Seiten mit dem Portrait Josquin Deprès'. Pr. 15 Mk.

Beide Werke sind bei Einsendung des Betrages portofrei vom Redakteur dieser Blätter zu beziehen.

* Die Gesammtausgabe Beethoven'scher Werke (Breitkopf und Härtel) steht zum Verkauf zum Preise von 300 Mk. Orchesterwerke in Partitur, Quartette in Stimmen. 16 Bde. geb., die anderen nur in Original-Umschlägen. Von den Serien fehlen nur die Werke für Blasinstrumente und die Arien (Serie 8 u. 22). Näheres durch die Redaktion.

* Die Adresse des Redakteurs ist jetzt Berlin S. W. Bernburgerstr. 9.

* Hierbei eine Beilage: Schletterer's Katalog etc. S. 113—120.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W. Bernburgerstr. 9. I.
Druck von Eduard Mosche in Groſs-Glogau.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XI. Jahrgang. 1879.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 6.

Zwei aufgefundene Passionsmusiken.

(Julius Richter.)

(Schluss.)

Die andere Passionsmusik, welche unter den Manuscripten von Glashütte sich befindet und einer Besprechung werth erscheint, trägt keinen Namen und keine Jahreszahl. Allen Anzeichen nach ist sie um etwa 100 Jahre jünger, als die des Melch. Vulpius; sie dürfte um das Jahr 1700 zu setzen sein. Es fehlt die Partitur, welche die näheren Angaben möglicherweise enthalten hat; es sind nur Stimmhefte vorhanden, aus denen jedoch die Musik sich vollständig zusammenstellen lässt. Die vorhandenen Notenhefte sind folgende: 1) die Chorstimmen für Cantus I und II, Alt, Tenor und Bass. Die 4 erstgenannten Stimmen sind in den üblichen betreffenden C-Schlüsseln, der Bass ist in dem gewöhnlichen F-Schlüssel geschrieben. Der Cant. I enthält zugleich die Partie der Magd, der Alt die Partien des Judas, des Petrus und des Uebelthäters, der Tenor die Partie des Pilatus, der Bass die des Christus. 2) ein Stimmheft des Evangelisten, welches nicht nur die Partie des Erzählers, sondern auch die sonstigen Recitative enthält, zugleich auch die Bassſtimme zu den Chören giebt, während in anderen Passionen die Tonlage des Evangelisten als für eine Tenorstimme geeignet angesehen wird, so dass derselbe, falls er in den Chören mitwirkt, in den Tenor mit einzustimmen hat. Zwischengeheftete, von etwas späterer Hand geschriebene Notenblätter geben zahlreiche Strophen von Kirchenliedern,

welche in den Faden der Geschichte eingefügt werden sollen. Die Fassung der Choralmelodien bewahrt meistens noch den ursprünglichen Rhythmus. 3) ein 2tes Stimmheft des Evangelisten, welches noch einmal das Recitativ des Erzählers, aber nur dieses, und wiederum die Bassſtimme zu den Chören enthält. 4) ein Generalbass, welcher jedoch nur auf die Passionschöre, nicht auf die später eingefügten Choralstrophen sich erstreckt.

Hiernach sind mehrere Bestandtheile der Musik doppelt und dreifach vorhanden, was bei der Fehlerhaftigkeit der Abschriften der Vergleichung wegen erwünscht ist. Namentlich der Generalbass, welcher das älteste Stück dieses Notencomplexes zu sein scheint, ist mit seiner Bezifferung oft sehr nützlich, um die zahlreichen Schreibfehler in den Chorstimmen mit gröſserer Sicherheit zu berichtigen.

Der Text der vorliegenden Musik ist eine aus den 4 Evangelien zusammengestellte, abgekürzte Fassung der Passionsgeschichte. Derartige Auszüge scheinen zeitweise traditionell gewesen zu sein. So finden wir eine lateinische kurze Zusammenstellung dieser Art bei Jacob Obrecht, welche nachher bei Joh. Galliculus und später bei Jacob. Gallus wiederkehrt. Die hier vorliegende deutsche Fassung der Leidensgeschichte findet sich bereits bei Joh. Walther, 1552, in dem Manuscript, welches Herr Rob. Eitner in diesem Blatte, Jahrgang IV, Beilage S. 59 beschrieben hat. Auch die Passionschöre von Joseph Schloegelius, welche ich im Eingange dieses Aufsatzes erwähnte, setzen offenbar dieselbe Fassung der Geschichte voraus. Sie beginnt mit dem Bericht über die Nähe des Osterfestes und über die Verkündigung Christi von seinem bevorstehenden Tode, enthält sodann alle Hauptmomente der Geschichte, jedoch stets in mehr oder minder abgekürzter Fassung, nimmt die sieben Worte Christi am Kreuze vollständig auf und schlieſst mit dem Verscheiden des Herrn. Die Chöre, welche in dieser Form der Passionsgeschichte Raum finden, welche bekanntlich von jeher der musikalischen Darstellung ein besonders willkommenes Objekt dargeboten haben, sind folgende: 1) Ja nicht auf das Fest, auf dass nicht ein Aufruhr werde im Volk (Matth. 26, 5). 2) Bist Du denn Gottes Sohn? (Luc. 22, 70). 3) Was dürfen wir weiter Zeugniss? Wir haben seine Gotteslästerung gehöret aus seinem Munde (zusammengestellt aus Matth., Marc. und Luc). 4) Wäre dieser nicht ein Uebelthäter, wir hätten dir ihn nicht überantwortet (Joh. 18, 30). 5) Wir dürfen Niemand tödten (Joh. 18, 31). 6) Gott grüſs Dich, lieber Judenkönig (freie Wiedergabe nach Matth. 27, 29, Marc. 15, 18 und Joh. 19, 3). 7) Kreuzige

kreuzige ihn. 8) Wir haben keinen König denn den Kaiser (Joh. 19, 15). 9) Hinweg mit diesem, und gieb uns Barrabam los (Luc. 23, 18). 10) Wir haben ein Gesetz, nach dem soll er sterben, denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht (Joh. 19, 7). 11) Sein Blut sei über uns und unsere Kinder (Matth. 27, 25). 12) Pfui Dich! wie fein zerbrichst Du den Tempel und baust ihn in dreien Tagen wieder! (Marc. 15, 29). 13) Andern hat er geholfen und kann ihm selber nicht helfen u. s. w. (Matth. 27, 42—43). Dazu kommt der gewöhnliche, aus dem liturgischen Gebrauch stammende Eröffnungschor, welcher die Geschichte ankündigt: „Das Leiden unsers Herrn Jesu Christi, wie es beschreiben die heiligen Evangelisten", und der im Gebiete der lutherischen Kirche üblich gewordene Schlusschor: „Dank sei unserm Herrn Jesu Christo, der uns erlöset hat durch sein Leiden von der Hölle." Die vorliegende Passion enthält also im Ganzen 15 Chöre.

Es ist sehr begreiflich, dass solch eine Auswahl aus der Erzählung der 4 Evangelien der Neigung des einen und des andern Komponisten mehr zusagt, als die Gebundenheit an den wörtlichen Bericht eines bestimmten Evangelisten. Dennoch dürften an der vorliegenden Redaktion der Leidensgeschichte einige Ausstellungen zu machen sein, und zwar gerade im Interesse der musikalischen Behandlung. In den Chören treten ausschliesslich die feindseligen Faktoren dieses heiligen Drama's handelnd auf, wogegen die ihrem Herrn und Meister ergebene Jüngerschaar gar nicht zum Worte kommt. Die Hereinziehung des letzteren Faktors würde eine grössere Mannigfaltigkeit in der musikalischen Färbung der Chöre ermöglicht haben. Damit hängt zusammen, dass an einzelnen Stellen die Chöre sich nahe zusammendrängen, während anderwärts ausgedehnte Partien in blossen Recitativen verlaufen. So wird nach dem Chor „Ja nicht auf das Fest" der Verrath des Judas, die Einsetzung des heil. Abendmahls, der Seelenkampf zu Gethsemane, die Gefangennehmung und Petri Verleugnung ohne Unterbrechung erzählt, während es leicht gewesen wäre, durch Hereinnahme des Chors der Jünger „Herr, bin ich's?" oder des andern „Herr, sollen wir mit dem Schwerdte dreinschlagen?" eine Abwechselung zu schaffen. Dagegen in dem Abschnitt, in welchem die längere Verhandlung des Pilatus mit dem jüdischen Volke berichtet und fast jeder Ausspruch der Volksmenge resp. der Hohenpriester unter die Chorsätze aufgenommen wird, könnte der eine oder andere der letzteren, z. B. „Wir dürfen Niemand tödten" ohne Schaden gestrichen werden.

Die Recitative der vorliegenden Passionsmusik bewahren noch durchaus den liturgischen Kirchenton. Es ist der deutsch-evangelische Passionston in seinem gewöhnlichen Schema, allerdings wieder mit zahlreichen Unregelmäfsigkeiten in der Interpunktion und im Anpassen der Textsilben an die Noten, namentlich in den Schlussfällen.

Der Evangelist setzt allemal ein mit a $\bar{c}$ und kehrt, so oft er den herrschenden Ton $\bar{c}$ verlassen hat, durch diesen Ansatz in denselben zurück; nur wenn die Tonwendung selbst mit $\bar{c}$ schloss (z. B. $\bar{c}$ a $\bar{c}$), setzt er sofort mit $\bar{c}$ wieder ein. Das Komma bezeichnet er durch $\bar{c}$ a, oder, wenn die Schlussfilbe vor dem Komma eine betonte ist, durch $\bar{c}$ a $\bar{c}$, das Kolon oder Semikolon durch b a $\bar{c}$ ($\bar{c}$), den Punkt sowie auch den Schluss seiner Rede, wenn Christus sprechend folgt, durch $\bar{c}$ g $\overset{\frown}{ag}$ f, wobei die Bindung $\overset{\frown}{ag}$ nach Bedürfniss aufgelöst werden kann. Wenn Personen oder Chöre folgen, lautet der Schlussfall $\bar{c}$ $\overset{\frown}{\bar{d}\bar{e}\bar{d}}$ $\bar{d}$ $\bar{c}$. Derjenige Abschnitt, welcher die 7 Worte Christi berichtet, ist dadurch ausgezeichnet, dass der Evangelist hier gedehntere Schlussfälle gebraucht, welche zum Theil an die betr. Modulation des kölnischen (und des münsterschen) Passions-

c̄ c͡dcb̄ a g a a

tones erinnern, z. B. rief Je-sus laut und sprach. (Genau nach dem kölnischen Tone müsste über „laut" $\overset{\frown}{gb}$ stehen.) Doch ist diese Form in jenem Abschnitte nicht konstant, sondern wechselt mit andern Figuren dieser Art.

Die Personen setzen an mit $\bar{d}$ $\bar{f}$, stellen das Komma dar durch $\bar{f}$ $\bar{d}$ resp. $\bar{f}$ $\bar{d}$ $\bar{f}$, das Semikolon durch $\bar{e}$ $\bar{d}$ $\bar{f}$ ($\bar{f}$), die Frage durch c . . . $\bar{d}$ e $\bar{f}$ ($\bar{f}$) und schliefsen beim Punkt mit $\bar{f}$ $\bar{d}$ e $\bar{d}$ c. Diese kleineren Partien sind musikalisch individualisirt, indem die Magd durch eine Sopranstimme, Judas, Petrus und der Missethäter durch einen Alt, Pilatus durch einen Tenor dargestellt werden, mit Versetzung der Tonlage in diejenigen Oktaven, welche der Natur der Stimmen entsprechen. Dieses Verfahren wird auch im kirchlichen Gebrauche angewandt und erscheint auf evangelischer Seite bereits bei Joh. Walther, 1552, nur dass dort auch Pilatus durch eine Altstimme vertreten wird.

Für die Aussprüche Christi, dessen Partie, wie gewöhnlich, in dem Tone f ruht und von einer Bassftimme gesungen wird, sind, mit einigen Abänderungen, jene verzierten, zum Theil melodiösen Singweisen aufgenommen, welche in der Passion Joh. Walther's von 1552 sich vorfinden. Sie klingen an die betr. Weisen des römischen

Passionstones an und sind von Joh. Walther wahrscheinlich der älteren Tradition des lateinischen Passionsgesanges nachgebildet. Aus folgendem Beispiel ist das Nähere zu ersehen:

agbag f f f d f f ef gag g f f
Wahr-lich, ich sage Dir, heute wirst Du mit mir im Pa-ra-dise sein.

Die Ligatur im Anfange und namentlich die kleine Figur gag gegen den Schluss sind charakteristisch und häufig wiederkehrend.

Die fünfstimmigen Chöre sind von dem unbekannten Autor neu und selbstständig komponirt Sie stehen sämmtlich in F-dur und sind meist im $^4/_4$-Takte, einige im $^3/_2$-Takte geschrieben. Diese Musik gehört augenscheinlich nicht der klassischen Periode an, ist aber auch nicht modern zu nennen, sondern nimmt eine gewisse mittlere Stellung ein, vielleicht durch Einflüsse von Heinr. Schütz bedingt. Dazu kommt, dass der Autor offenbar die Alten studirt hat und gewisse Tonwendungen und Akkorden-Verbindungen der klassischen Zeit nachzuahmen weifs, so dass seine Arbeit bisweilen älter erscheint als sie wirklich ist. Heinr. Schütz in seinen Passionschören arbeitet ja mit einem viel reicheren Apparat in melodischer und harmonischer Beziehung und handhabt die musikalische Technik mit Meisterschaft. An diese Höhe reicht das vorliegende Erzeugniss nicht heran.

Dennoch lässt es einen Musiker von frischer, glücklicher Erfindungsgabe erkennen und darf wohl ein mehr als vorübergehendes Interesse in Anspruch nehmen.

Der Eröffnungschor ist von ernstem Charakter und bewegt sich in getragenen Akkorden. Der Satz ist meist Note gegen Note; nur die Partie „wie es beschreiben die heiligen Evangelisten" zeigt einige Verschlingungen, welche durch eine Reihe von Vorhalten bedingt sind. Das Ganze ist würdig gehalten, ohne besonders hervortretende Momente des Interesses darzubieten.

Der Chor „Ja nicht auf das Fest" ist von lebhafterer Bewegung und zeigt eine gelungene dramatische Gruppirung der handelnden Faktoren. Zuerst sprechen zwei einzelne Stimmen, sodann zwei andre Stimmen noch schüchtern die Warnung aus „Ja nicht auf das Fest", worauf jedoch alle Stimmen einfallen und einmüthig mit steigender Entschiedenheit zweimal dieselbe Warnung wiederholen. Sobald aber eine Stimme die Möglichkeit eines Aufruhrs im Volk erwähnt, gerathen sämmtliche Stimmen in Aufregung und wiederholen in lebhaftem Durcheinander die Besorgniss vor dem Aufruhr, bis dann das wieder geregelte Zusammenklingen der Stimmen die

Rückkehr der Klarheit des Geistes bekundet und zulotzt ein Nachklang, der sicherlich piano vorzutragen ist, die Sorge des hohen Rathes für die vorsichtige Geheimhaltung seiner Pläne charakterisirt.

Der Chor „Was dürfen wir weiter Zeugniss?“ schreitet pathetisch im $^3/_2$-Takt einher und zeichnet die Gravität und die Amtsmiene der Mitglieder des Aeltesten-Kollegiums. Der Ansatz ist fugenartig gestaltet:

1.Disc.	f f f Was dürfen	g g g wir weiter	a Zeug -	g niss			
Alt		c c c Was dürfen	f f f wir weiter	f—e Zeng-	f niss.		
Ten.			f f f Was dürfen	g g g wir weiter	a Zeug-	g niss.	
Bass				c c c Was dürfen,	f f f wir weiter	f—e Zeug-	f niss.

Nach dem 1. Disc. nimmt der 2. Disc. das Hauptthema auf, worauf der 1. Disc. das Nebenthema in der höheren Oktave wiederholt u. s. w. Die angestimmte melodische Phrase ist ja nur klein und der musikalische Gedanke nicht bedeutend; aber der Bau ist sehr regelmäſsig, und solch ein Arrangement veranschaulicht die Situation, indem es das abwechselnde Sprechen, gleichsam die Diskussion in der Sitzung des Synedriums schildert. Im 2. Theile „Wir haben seine Gotteslästerung gehört“ ist der Satz homophon und wälzt sich in gewichtigen Akkorden dahin, welche die Schwere der ausgesprochenen Anschuldigung kennzeichnen.

Von den folgenden Chören treten durch lebhafte dramatische Anschaulichkeit und kunstreiches Stimmengewebe besonders diese hervor: „Gott grüſs Dich, lieber Judenkönig“, „Wir haben keinen König“, „Hinweg mit diesem“, „Sein Blut sei über uns“. Die Ansätze sind überall fugirt, fast stets in der Manier, wie bei dem Chor „Was dürfen wir weiter Zeugniss“. Die gewählten Themata sind einfach, aber von frischer Färbung und werden, wenn auch nicht in breiter Ausdehnung, doch genügend verwerthet. Meist sind sie nur den Tönen des Dreiklanges entnommen, so dass ihre Verarbeitung keine harmonischen Schwierigkeiten bereitet. Am verschlungensten ist der Chor „Gott grüſs Dich“. In „Hinweg mit diesem“ wird der Eifer und die Entschiedenheit des immer wiederholten „Hinweg!“ treffend dargestellt. Dieser Chor sowie der andre „Sein Blut sei über uns“ enthalten auch hübsche Imitationen; der 5stimmige Chor theilt sich alsdann momentan in zwei 3stimmige Chöre, wobei der Alt im oberen Chor die Grundstimme, im unteren die Melodiestimme führt.

Das „Kreuzige, kreuzige ihn", welches sonst der künstlerischen Auffassung einen erwünschten Stoff bietet, um den Fanatismus der verblendeten Volksmenge zu zeichnen, hält sich hier in durchaus zusammenklingenden Akkorden. Gewiss soll dadurch die erschreckende Einmüthigkeit und Festigkeit des von dämonischen Kräften geleiteten Volkswillen zum Ausdruck kommen. Die Oberstimme steigt bei jeder Wiederholung des „kreuzige" von Stufe zu Stufe höher, und auch die begleitenden Stimmen folgen nach Möglichkeit diesem Gange. Sicherlich soll auch die Stärke des Vortrages anschwellen und zuletzt beim fortissimo anlangen.

Weniger gelungen sind die Chöre „Wäre dieser nicht ein Uebelthäter", „Wir dürfen Niemand tödten", „Wir haben ein Gesetz". Wenn auch das resignirte „Wir dürfen Niemand tödten" einen matteren, farbloseren Anstrich verträgt, so müsste doch meines Erachtens das trotzige „Wäre dieser nicht ein Uebelthäter" viel farbiger und significanter wiedergegeben werden.

Interessant ist der Chor „Pfui dich! wie fein zerbrichst du den Tempel". Obwohl die häufige Wiederholung des „Pfui dich!" ästhetisch nicht schön ist, so zeichnet doch dieser in Klang und Gegenklang sehr symmetrisch gebaute Chorsatz vortrefflich das schadenfrohe Gespött der feindseligen Menge.

Die spottende Rede der Hohenpriester und Schriftgelehrten „Andern hat er geholfen, und kann ihm selber nicht helfen u. s. w." wird in der musikalischen Darstellung leicht ermüdend durch ihre Länge. Unser Komponist hat durch wiederholte Abänderung des Taktmafses, durch ein mehrfach angewandtes imitatorisches Verfahren u. s. w., diesem Uebelstande abzuhelfen und eine Abwechslung zu schaffen versucht.

Der Schlusschor ist dreitheilig. Die ersten Worte „Dank sei unserm Herrn Jesu Christo" bewegen sich, wie der Eröffnungschor, in getragenen Akkorden. Das Folgende „der uns erlöset hat" bildet einen bewegteren, kontrapunktirten Zwischensatz. In den Schlussworten kehrt die ernste, gemessene Bewegung zurück. „Durch sein Leiden" wird ganz gleichlautend wiederholt und ist das zweite mal, als Wiederhall, gewiss piano vorzutragen. Bei dem Worte „Leiden" fällt der schwere Es-dur-Akkord ein, der auch sonst in dieser Musik an bedeutsamen Stellen angewandt wird. Die letzten Worte „von der Hölle" führen in gewichtigen, gedehnten Akkorden das Ganze in würdiger, eindringlicher Weise zum Ende.

Ein Sachkenner, dem ich diese Passionschöre vorlegte, gab, bei

aller Anerkennung, das Urtheil ab, dass der Urheber derselben die Technik der musikalischen Schreibweise nicht völlig beherrscht. Die Dissonanzen sind nicht überall glatt aufgelöst. Die Quinten- und Oktaven-Parallelen sind an einigen Stellen nicht vermieden, an andern nicht mit Geschick verdeckt. In den thematisch fugirten Sätzen fehlt es an gehöriger Verwendung der fünften Stimme, des Cantus II. Die vier Hauptstimmen setzen sehr regelmäſsig ein, gewöhnlich so, dass Cant. I. und Tenor das Hauptthema führen, Alt und Bass eine Nachahmung desselben in veränderter Tonlage bringen. Aber der Cant. II. wird oft nur hineingeflickt, etwa so, dass der Cant. I. einfach pausirt, damit Cant. II. an seine Stelle treten kann. Nur in dem Chor „Sein Blut sei über uns" findet sich, soweit ich sehe, eine organische Einfügung der fünften Stimme. Nachdem hier der Cant. I. das Hauptthema angestimmt hat, bringt sofort der Cant. II. das Nebenthema, eine Quint tiefer, worauf der Alt das Hauptthema in tieferer Oktave wieder aufnimmt und der Tenor mit dem Nebenthema, der Bass mit dem Hauptthema in versetzten Oktaven einfallen. Am auffallendsten ist die mangelnde Betheiligung der fünften Stimme in dem fugirten Mittelsatze des Schlusschors: „der uns erlöset hat." Hier fehlt der Cant II. ganz, und erst nachdem die thematische Bearbeitung geschlossen ist, kommt jene Stimme wieder zum Vorschein. Mein Gewährsmann giebt deshalb sein Urtheil dahin ab, dass der Urheber dieser Musik ein mit Erfindungsgabe wohl ausgestatteter Dilettant gewesen sei.

Mag es sein! Ich habe aus naheliegenden Gründen ein Mitgefühl für die Dilettanten. Die gemachten Ausstellungen, welche ich zum Theil selbst erweitert und näher nachgewiesen habe, erkenne ich vollständig an; aber ich verweise auf die bekannte Erfahrung, dass, wenn man aus den gedruckten Stimmbüchern eines der alten Meister eine Partitur angefertigt hat, fast auf jeder Seite Anstände sich finden, welche entweder auf eine momentane Flüchtigkeit des Autors oder des Abschreibers, der die Stimmbücher für den Druck vorbereitete, oder auf Druckfehler zurückzuführen und nach bestem Ermessen zu berichtigen sind. Ebenso werden auch hier, wo nur geschriebene, und zwar fehlerhaft geschriebene Stimmhefte zu Gebote stehen, die wenigen Fälle, in denen wirklich Schnitzer vorliegen, zum Theil wohl auf Rechnung von Schreibfehlern zu setzen sein. Der Mangel der Verwerthung der fünften Stimme in den fugirten Sätzen ist allerdings ein solcher, den ein Meister ersten Ranges sich nicht würde haben zu Schulden kommen lassen. Aber es kann

nicht lauter grofse Meister geben; auch die kleinen Meister, selbst die Dilettanten, haben ihre bescheidene Stelle. Auch ist in Betracht zu ziehen, dass die kunstgerechte Ausbildung der Fuge wohl erst einer späteren Zeit angehört. Hier haben wir eigentlich nur fugenartige Ansätze. Ein breit angelegter und hoch aufgeführter Fugenbau ist bei der Knappheit der vorliegenden Chorsätze überhaupt nicht beabsichtigt. In dem Mittelsatze des Schlusschors hat der Komponist sich wohl von dem vielleicht nicht glücklich gefassten Gedanken leiten lassen, diesen Zwischensatz etwas dünner zu besetzen, damit alsdann der Schlussfatz, welcher zugleich den nachdrucksvollen Schluss des Ganzen bildet, desto vollstimmiger erklinge.

Ich habe die vorliegende Passionsmusik im Privatkreise zu Gehör zu bringen versucht, mit Weglassung derjenigen Chöre, welche ich für weniger gelungen halte, sowie ihres verbindenden Textes. Der Eindruck war ein sehr befriedigender. Auch das monotone kirchliche Recitativ ist, wenn es mit guter Deklamation vorgetragen und bei den hervortretenden Textsilben sowie in den Schlussfällen in einfachen Dreiklängen begleitet wird, für den unverwöhnten Geschmack durchaus nicht ermüdend. Namentlich die Schlusspartie, welche die sieben Worte Christi enthält, macht einen sehr würdigen Eindruck.

Im Ganzen bin ich, in Uebereinstimmung mit meinem vorhin erwähnten kritischen Freunde, der Meinung, dass der Autor dieser Musik — vielleicht einer der fleifsigen und kunstgeübten Kantoren von Glashütte — in dem grofsen Chore der Passionssänger aller Zeiten einen nicht unwürdigen Platz einnimmt.

Für ernster gerichtete Sängerchöre, denen das Verständniss der älteren klassischen Musik zu fern liegt, denen aber andererseits z. B. Heinrich Schütz und namentlich Seb. Bach zu schwierig sind, dürfte die vorliegende Passionsmusik, falls man mit diesem Stoffe sich beschäftigen will, einen willkommenen Ersatz darbieten.

Johann Adolf Hasse's
Werke auf der königl. Bibliothek zu Berlin.

(Rob. Eitner.)

[Fortsetzung.]

8. Ms. 9464. 1 vol. in hoch fol. von 144 und 104 Seiten. Enthält die Partit. von älterer Hd. des

Oratorio La Caduta di Gerico dal Sig. Gio. Adolfo Hasse. Parte I. und Parte II.

Fürstenau kennt nicht das Jahr der Vollendung, er sagt nur, dass der Text von Pasquini ist und für das Conservatorium „gli Incurabili" in Venedig komponirt sei.

9. Ms. 9460. 1 vol. in quer fol. von 106 Seiten. Partit. von neuerer Hd. des

Oratorium Serpentes in Deserto.

Ms. 9460a. 1 vol. in quer fol., neuere Hd., Part.

Dasselbe Werk. Der Introduzione ist anfänglich noch eine Oboe beigegeben, die aber schon von Takt 8 mit der 1. Violine unisono geht.

Ms. 9460St. 11 vol. in hoch fol. Stimmen von älterer Hd. das

Oratorio Serpentes in deserto enthaltend: Viol. 1. 2. Viola, Oboe sola, Angelus, Canto. Eliab, Canto. Josua, Canto. Nathanael, Alto. Eleazar, Alto. Moyses, Alto und Basso cont.

In Königsberg (Ms. Nr. 6 in fol.) befindet sich die Partitur (55 Seit.) desselben Werkes, betitelt: Serpentes ignei in deserto.

Fürstenau kennt auch hier keine Jahreszahl und sagt, dass dasselbe ebenfalls für obiges Conservatorium in Venedig geschrieben sei.

10. Ms. 9461. (aus Em. Bach's Nachlasse.) 1 vol. in hoch fol. Hd. des 18. Jahrh. Part. von 30 Bogen. Titel von Pölchau's Hd.

Sanctus Petrus et Sancta Maria Magdalena. Ad Psalmum Miserere cantabunt filiae Chori pii Nosocomii incurabilium Modos fecit Joannes Adolphus Hasse etc. Personen: Petrus, Altus. — Maria Magdalena, Cantus. — Maria Jacobi, Cantus. — Maria Salome, Altus. — Joseph, Cantus.

In Königsberg (Ms. in quer fol. Nr. 4) ist das Oratorium betitelt: Magdalena. Part. von 47 Bll. Auf dem Vorbl. befindet sich die Biographie aus Gerber. — In Dresden fehlt das Werk.

Kirchengesänge.

11. Ms. 9475. 1 vol. in quer fol. von 66 Bll. Partitur von neuerer Hd.

Hasse's Requiem (in C. 2 Trombe, Timpani, 2 Corni, 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Violini, Viola, 4 Singstim. und Organo).

In von Winterfeld's Sammlung, Bd. LXVII. 902—903. 1 vol. in hoch fol. Part. von W.'s Hd. Dasselbe Requiem.

In einer Kapsel die ausgeschriebenen Stimmen zu dem Requiem.

12. Ms. 9476. 1 vol. in quer fol. von 38 Bll. Partitur von Pölchau's Hd.

Ein Requiem von Hasse (in Es. 2 Corni, 2 Fl., 2 Oboi, 2 V., 1 Viola, 4 Singst. u. Organo, bez. Bass.) In einer Kapsel die ausgeschriebenen Stimmen.

In Königsberg (Ms. in fol. Nr. 12) Missa de Requiem, ohne nähere Bezeichnung. — Fürstenau zeigt 2 Requiem an.

13. Ms. 9480. 1 vol. in klein quer fol. von 49 Bogen, ohne Foliirung. Part. von jüngerer Hd.

Messa a 4tro voci con Stromenti. (in Gm. 2 Oboi, 2 Viol. 1 Viola, 2 Fagotti, 4 Singst. u. Organo.)

14. Ms. 9481. 1 vol. in quer fol. von 62 Seit. Partitur von neuerer Hd.

Messa di Hasse (in Cdur. 2 Oboi, 2 V., 1 Viola, 4 Singst. u. Organo) mit ausgeschriebenen Stimmen.

Ms. 9481 a. 1 vol. in quer fol. von 3 Bll. Part. von neuerer Hd. flüchtig geschrieben.

Kyrie und Gloria obiger Messe.

15. Ms. 9482. 1 vol. in 4° ohne Foliirung (starker Bd.) Part. aus jüngerer Zeit:

Missa (in Dd. Orchester ohne Bezeichnung der Instrumente; es sind 2 Oboi, 2 Violinen, 1 Viola, 4 Singst. u. Bassus cont. — Das Gloria nennt 2 Corni, 2 Oboi, VV., Viola u. B.) mit ausgeschriebenen Stimmen.

Ms. 9482 a. 1 vol. in hoch fol. ohne Foliirung (starker Bd.) Partit. von jüngerer Hd.

Enthält dieselbe Messe.

Ms. 9482 b. 1 vol. in quer fol. von 32 Bll. Partit. von neuerer Hd.

Enthält das Kyrie und Gloria derselben Messe.

16. Ms. 9483. 1 vol. in quer fol. von 105 Seit. Part. von moderner Hd.

Missa in F. con Stromenti (2 Oboi, 2 Viol., Viola, 4 Singst. u. Organo.)

17. Ms 9484. 1 vol. in quer fol. ohne Foliirung. Part. von derselben Hd. wie 9483.

Missa in G. con Stromenti (2 Clarini, Tympani, 2 Tromboni, 2 Oboi, 2 V., Viola, 4 Singst. u. Organo.)

18. Ms. 9485. 1 vol. in quer fol. ohne Foliirung. Partitur von derselben Hd. wie 9483.

Missa in Dm. con Stromenti (2 Oboi, 2 V., Viola, 4 Singst. u. Organo) mit ausgeschriebenen Stimmen.

Ms. 9485 a. (in einer Kapsel) 6 Lagen Papier in hoch fol., geheftet. Part. von älterer Hd.

Dieselbe Messe.

19. Ms. 9489. (in einer Kapsel) 11 Stim. in hoch fol. Aeltere Hdschrift. Eine Missa in Dd. ($^3/_4$ Takt) enthaltend, für 4 Singst., 2 Clarini, 1 Trombona, 1 Oboe, 2 Viol., 1 Viola, 1 Violone und Organo, um einen Ton tiefer transponirt.

20. Ms. 9486. 1 vol. in quer fol. ohne Foliirung (starker Bd.). Part. in Reinschrift.

Messa intiera per Clementissimo Comando di Sua Altsa Serma Elettorale di Sassonia composta da . . . 1779 (in Esd. 2 Corni, 2 Oboi, 2 Viol., 1 Viola, 4 Singst. u. Organo; später treten noch Flöten, Trompeten und Pauken hinzu.) Am Ende liest man von anderer Hd. die Notiz: „Hafsens letzte Messe im Jahre 1779 komponirt.“

Fürstenau erwähnt 9 Messen, davon ist Nr. 6 fünfstimmig.

21. Ms. 9487. 1 vol. in quer fol. von 4 Bll. (und 4 weifsen Bll.) Partitur von flüchtiger Hd.

Ein Kyrie in Dd. für 2 Corni, 2 Oboi, 2 Violinen, 1 Viola, 4 Singst. u. B. c.

22. Ms. 9488. 1 vol. in quer fol. von 11 Bll. Partitur von älterer Hd.

Enthält ein Kyrie und Gloria in Bd. für 2 Corni, 2 Oboi, 2 V., 1 Viola, 4 Singst. u. Organo.

In Königsberg (Ms. von Schicht's Hd., Nr. 7 u. 8) liegt ein Kyrie u. Gloria und ein Credo bis Agnus Dei. Partit. und Stim.

23. Ms. 9500. 1 vol. in hoch fol. von 137 Seit. Partitur in Reinschrift von jüngerer Hd.

Te Deum laudamus, composto dal Sgr. . . (in Gd. 2 Flauti, 2 Corni, 2 Oboi, 2 Viol., 1 Viola, 4 Singst. u. Organo) mit ausgeschriebenen Stimmen.

In Königsberg (Ms. Nr. 19 u. 20, Partituren) liegen 2 Te Deum in Gd., $^3/_4$ Takt, mit verschiedener Besetzung.

24. Ms. 9501. 1 vol. in kl. quer fol. von 73 Seit. Part. von moderner Hd.

Te Deum laudamus (in Dd., $^3/_4$ d | dea | aa, d | für 2 Trombe, Timpani, 2 Corni, 2 Oboi, 2 V., 1 Viola, 4 Singst. u. Org.)

Ms. 9501 a. 1 vol. in quer fol. von 28 Bll. Part. von älterer Hd. Dasselbe Te Deum mit ausgeschriebenen Simmen.

25. Ms. 9502 a. 1 vol. in quer fol. von 30 Bll. Partitur von Kopistenhand.

Te Deum (in Dd. 2 Trombe, Timpani, 2 Corni, 2 Oboi, 2 V., 1 Viola, 4 Singst. und Organo.)

Thema: d fis a a d d.

Ms. 9502. 1 vol. in quer fol. 1 loses Bl., 14 Bll. und 5 Bll. Partit. von Pölchau's Hd.; enthält unter Nr. 2 dasselbe Te Deum „Neu instrumentirt von C. F. Schwencke."*)

Dasselbe Te Deum im Druck:

Te Deum Laudamus | („Herr Gott, dich loben wir") | (Ddur) | für Chor- und Solo-Stimmen | mit Begleitung des Orchesters | und der Orgel | componirt von | Joachim (sic?) Adolph Hasse. | Mit Sr. Majestät des Königs von Sachsen | Friedrich August | allergnädigster Erlaubniss | verlegt bei | C. F. Peters, Bureau de Musique in Leipzig | und | J. J. Ewer & Co. in London. | ... | Partitur. | Nach dem im Kön. Sächs. Kirchen-Archiv befindlichen Originale. | Deutscher Text von G. W. Fink. | Partitur $2^2/_3$ Thlr. Klav.-Ausz. $1^1/_2$ Thlr. (Orch.- u. Singst.)

Partit. in hoch fol. 65 Seit., moderner Stich.

Das Institut für Kirchenmusik besitzt einen Klavierauszug (Ms. in hoch fol.) von Ferdin. Schulz aus dem Jahre 1843 und auch die Part. u. Stim. in quer fol. (65 Seit.).

26. Ms. 9503. 1 vol. in quer fol. von 12 Bll. Partitur von älterer Hd.

Te Deum laudamus in Dd. (Thema: $^3/_4$ d e fis g a h cis d d) für 2 Clar., Timp., 2 Corni, 2 Oboi, 2 Flauti, 2 V., 1 Viola, 4 Singst., u. Org. mit ausgeschriebenen Stimmen.

27. Ms. 9506. 1 vol. in quer fol. von 72 Seit. Partitur von jüngerer Hd.

Miserere (in Cm., 2 Viol., 2 Viole, 2 Sopr., 2 Contralti e Basso; mit ausgeschriebenen Stimmen.)

Ms. 9506 a. 1 vol. in quer fol. ohne Foliirung. Partitur von jüngerer Hd.

Dasselbe Miserere.

Ms. 9506 b. 1 vol. in quer fol. ohne Foliirung. Partitur von Kopistenhd.

Dasselbe Miserere.

Ms. 9506 m. 1 vol. in hoch fol. von 25 Seiten. Partitur von älterer Hd.

---

*) Die beiden anderen Gesänge des Ms. sind: Nr. 1, Salvum fac, 4 voc. und Nr. 3, Sub tuum praes. 4 voc. 2 Ob. 2 V. Viola et fundam., beide ohne Autor namen.

Dasselbe Miserere.

In v. Winterfeld's Sammlung Bd. XCIII, Nr. 1099 in quer fol. 65 Seiten, von Kopistenhd., dasselbe Miserere.

Dasselbe Miserere im Druck, moderne Ausgabe im Klavierauszuge:

Miserere | für zwei | Sopran- und zwei Alt-Stimmen | von | Johann Adolph Hasse. | (Geb. 1699 zu Bergedorf bei Hamburg, gestorben zu Venedig 1783.) | Klavierauszug | von | Ludwig Hellwig. | Preis $1^{1}/_{3}$ Rthlr. || Berlin, bei T. Trautwein, breite Strafse Nr. 8. In quer fol. 31 Seiten Stich. Part. und Stimmen.

(Fortsetzung folgt.)

Mittheilungen.

* Herr Prof. Crecelius theilt uns Folgendes mit:

Johannes Butzbach, Prior des Klosters Laach, († 1526) verfasste ein Auctarium zu des Trithemius biographischem Werke de scriptoribus ecclesiasticis; es findet sich dieses handschriftlich in der Universitätsbibliothek zu Bonn. Bei der geringen Anzal von Nachrichten über Musiker des Mittelalters teile ich drei Biographien solcher aus dem Auctarium mit, so dürftig sie auch sind. Sollten Vereinsmitglieder oder Leser dieses Blattes über die genannten Männer aus anderen Quellen genauere Nachrichten beibringen können, so bitte ich dieselben hier zu veröffentlichen oder mich darauf hinzuweisen.

Ioannes, archicantore eclesie sancti Petri et abbas monasterii sancti Martini Thuronensis, vir in diuinis atque in secularis (so!) scripturis studiosus et apprime eruditus, musicus suo tempore clarissimus, qui ab Agathone papa petente et ducente biscopo cognomento benedicto abbate sancti Petri ad Britanniam missus ibi in predicto cenobio annuum canendi et legendi in diuinis officiis cursum composuit, quem in eodem monasterio seruatum omnia alia seruandum transscripserunt. Scripsit preterea eciam exemplar fidei Anglorum, quod delaturus (dil. Hs.) ad papam in itinere obiit sepultusque est in monasterio suo Turonensi transmisso nihilominus catholice fidei exemplo ad Rhomam.

Nicolaus Wollick de Serouilla*) natione Teutonicus, vir in philosophia eruditus et sacre scripture non ignarus, artium doctor et musicus insignis, ingenio et eloquio promptus. Composuit insigne opus ad dominum quendam Adam Pobardiensem sacre theologie licentiatum gymnasii Coloniensis tunc regentem.

De Musica li. I. Musicam vnam esse illarum septem.**) Epistolas ad plures. Et alia plura. Vixit temporibus elapsis sub Frederico Imperatore 3°.

Heinricus de Fulda natione teutonicus, homo in philosophicis disciplinis et maxime in musica et aliis liberalibus scienciis studiosus et nobiliter eruditus, qui artium magister et scholarum moderator apud Coloniam iuxta parochiam diui

* Siehe auch Monatsh. 9. Jahrg. p. 55. d. Red.

** Dieses sind die Anfangsworte der Schrift.

Mauricii*) constitutus composuit musicae plane utile pueris opusculum quod nuper a chalchographis exaratum modo pluribus auditoribus etiam extraneis studentibus exercicio extraordinario declarare dicitur. Scripsit autem nominatum opus ad Petrum quendam Fuldanum causarum Colonie auditorem. Habet et fratrem nomine Joannem Fuldanum studio et professione sibi per omnia quadrantem ac lucubrationibus quibusdam se imitantem. Viuit pariter adhuc sub Leone X. Colonie 1513.

* Herr Kapellmeister Schletterer theilt folgendes alte Concert-Programm mit

Geistliches | Orgel-Concert | Aufgeführt | den 17. September 1790. | In der Schlosskirche zu Carlsruhe | von | Herrn Abt Vogler | Direktor der Königl. Akademie der Musick in Stockholm, in wirklichen Diensten Sr. | Majestät des Königs in Schweden.

Erster Theil.

1. Praeludium: Adagio: Allegro Fugato.
2. Cantabile.
3. Glockenspiel.
4. Die Belagerung von Jericho.
   a) Israels Gebet zu GOtt.
   b) Trompetenschall.
   c) Umstürzen der Mauern.
   d) Siegreicher Einzug.
5. Freie Phantasie.

Zweiter Theil.

1. Flöten-Concert: Allegro. Andante. Statt Rondo eine chinesische Arie, die | der Kaiser von China neuerdings nach | London gesandt.
2. Adagio mesto.
3. Die Hirtenwonne vom Donnerwetter unterbrochen ꝛc.
4. Das grofse Halleluja von London zu 3 | Themen fugirt.

* Die kgl. Musikaliensammlung in Dresden ist kürzlich in den Besitz eines sehr interessanten Partitur-Autographs von Carl Maria von Weber gekommen. Dasselbe besteht aus zwei mäfsig starken Bänden und führt folgenden Titel:

Peter Schmoll und seine Nachbarn, eine Oper in zwey Aufzügen nach Cramer bearbeitet von Joseph Türke, in Musik gesetzt von Carl Maria von Weber.

Die Textschrift dieses Partitur-Manuscripts rührt von fremder Hand her mit Ausnahme der beiden Nrn. 18 und 20, welche 112 Seiten umfassen und auch im Text von Weber's Hand geschrieben sind. Die Noten zeigen durchweg Weber's Hand. (Siehe Jähns S. 42 Autogr. a.)

* Herr Musikdirektor Prof. Ludw. Erk theilt uns ohne weitere Quellenangabe mit, dass Sebastian Knüpfer, Cantor und Musikdirektor bei St. Thomas in Leipzig am 10. October 1676 gestorben ist. Ferner

Georg Kern von Geisenhausen, Landgraf Philipps zu Hessen Gesangmeister um 1525. Die kgl. Bibl. in Berlin besitzt einen Druck, betitelt:

Drey geystliche lieder vom wort gottes, durch Georg kern Landtgraff Philips zu Hessen Gesangmayster. Der Juppiter verendert geystlich, durch Hans Sachfsen Schuster. Anno M.D.XXV. In hoch 4°, 4 Bll. Unter jedem der drei Lieder ist Kern nebst seinem Geburtsorte gezeichnet.

* Ueber Francesco Antonio Urio, von dem Herr Fr. Chrysander das Te Deum in den Denkmälern herausgegeben hat, bringt die Allgem. musik. Ztg. (Leipzig) im Jahrg. 1878 von Nr. 33 ab bis 1879 Nr. 8 nähere Nachrichten und besonders einen genauen Vergleich dessen, was Händel daraus benützt hat. Nebenbei regnet es Hiebe auf Ferdinand Hiller.

---

* Er war also Lehrer der Pfarrschule an St. Moritz zu Köln.

* „Daphne“, das erste deutsche Operntextbuch. Ein Vortrag, gehalten im wissenschaftlichen Verein zu Torgau am 10. März 1879 von Dr. Otto Taubert Torgau. Friedr. Jacob's Buchhdlg. 1879. In 4°, 32 Seiten. Enthält ein Vorwort über die Anfänge der Oper, über den chursächsischen Hof, über Heinrich Schütz und Martin Opitz; darauf den getreuen Abdruck der Opitz'schen Daphne und zum Schluss eine Beschreibung der Hochzeitsfeierlichkeiten zu Torgau im Jahre 1627 nach den noch vorhandenen Akten und Rathsprotokollen.

* Tonkünstler-Verein zu Dresden. 1854—1879. Festschrift zur fünfundzwanzigjährigen Jubelfeier im April 1879. Herausgegeben vom Gesammtvorstande. Dresden, Commissions-Verlag von L. Hoffarth. In 8°, VIII Seiten Vorwort, gezeichnet von M. Fürstenau d. Z. Vorsitzender, handelt über die Gründung des Vereins. 149 Seiten Chronik des Vereins. Bericht über jedes Vereinsjahr, die Matrikel, d. h. Verzeichniss der Mitglieder vom 1. Jahre ab, nebst einer Tafel des Vorstandes, darauf das Verzeichniss der aufgeführten Musikstücke und gehaltenen wissenschaftlichen Vorträge, nebst alphabetischem Verzeichniss der Komponisten. Darauf 67 Seiten Katalog der Vereins-Bibliothek. — Durch die Sorgsamkeit der Ausführung der verschiedenen Verzeichnisse bietet die Festschrift ein vorzügliches biographisches und statistisches Material dar.

* Bloemlezing uit de 52 Sententiae van Johannes Wanning 1584. Bewerkt door Rob. Eitner. (Part. u. Vorwort) Prijs f. 1,75. Amsterdam, Louis Roothaan 1878. In gr. 8°. 8. Ausg. der Maatschappij tot bevordering der Toonkunst. Enthält 5 sechsstim. Motetten mit lateinischen Texten: 1. Exultate filia Sion. 2. Dum transisset Sabbathum. 3. 2. pars Et valde mane. 4. Cum venerit Paracletus. 5. Quaerite primum regnum Dei, in den modernen Schlüsseln und mit Klavierauszug.

* Katalog Nr. 126 von J. A. Stargardt in Berlin, enthält auf Seite 8 einige geistl. Liederbücher älterer Zeit, eine Sammlung Texte von Ramler und unter Nr. 362 den Text zum grofsmüthigen Roland, Hamburg (1720).

* In der Sitzung am 22. April der Gesellschaft für Musikforschung wurden zu Ehrenmitgliedern die Herren Dr. Julius Joseph Maier, Custos an der kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München und Raymund Schlecht, geistlicher Rath in Eichstaett (Bayern) gewählt. Ferner die Rechnungslegung für die Publikation 1878 kontrolirt. Sie schliefst mit einer Einnahme von 1517,64 Mk. und Ausgabe von 1580,88 Mk. Einem Guthaben an Papier von 133,23 Mk. und an Werthpapieren nebst baarem Gelde mit 2487 Mk. Da die Einzahlung zum ersten Male nur 9 Mk. betrug, so ist das Resultat ein sehr erfreuliches. Im Jahre 1880 wird Oeglin's Liederbuch von 1512 publicirt und steht der Druck desselben bereits bevor. Für 1881 ist beschlossen worden mit einer Serie der ältesten Opern in chronologischer Weise zu beginnen. Da sich der Umfang derselben noch gar nicht übersehen lässt, so ist die Frage offen gelassen, ob nicht von Jahr zu Jahr die Reihenfolge der Opern zu unterbrechen ist und ein Band mit anderer Musik dafür eintreten soll. Hierzu ist in Vorschlag gebracht: 1 Band Kompositionen von Heinrich Isaac, 1 Band Kompositionen von Antonius Scandellus und 1 Band Kompositionen von Heinrich Schütz. Je nachdem das Manuscript zu diesem oder jenem Autor einläuft soll die Veröffentlichung erfolgen.

* Hierbei eine Beilage: Schletterer's Katalog etc. S. 121—128.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W. Bernburgerstr. 9. I.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

Monatshefte
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XI. Jahrgang. 1879.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg. — Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 7.

Johann Adolf Hasse's
Werke auf der königl. Bibliothek zu Berlin.
(Rob. Eitner.)

[Fortsetzung.]

28. Ms. 9507. 1 vol. in quer fol. von 18 Bll. Partitur von jüngerer Hd.

Miserere (in Cmoll. 2 Oboi, 2 Viol., 1 Viola, 4 Singst. [Sopr. A. T. B.] und Organo) mit ausgeschriebenen Stimmen.

29. Ms. 9508. 1 vol. in quer fol. von 39 Bll. Partitur von Kopistenhd.

Miserere (in Dmoll. 2 Oboi, 2 Viol., 1 Viola, 4 Singst. und Organo, $^3/_2$ Takt).

30. In Königsberg befindet sich (unter Nr. 10) ein Miserere zu 4 Stim. mit Orchester in Bdur. Part. u. Stim. — Aufserdem besitzt dieselbe Bibliothek unter Nr. 11 das Miserere in Cmoll, siehe oben Nr. 27, Partitur.

Fürstenau zeigt 3 Miserere an: Nr. 1 und 2 für 2 Soprane und Alt (in verschiedenen Bearbeitungen vorhanden), Nr. 3 für 2 Tenore und Bass ohne Begleitung.

31. Ms. 9509 (in einer Kapsel) 2 Lagen Papier in quer fol., geheftet. Partit. von älterer Hd. nebst Stimmen:

Magnificat (in Fd. für 4 Singst., 2 Cor., 2 Ob., 2 V., 1 Viola et Organo.)

32. Ms. 9510. 1 vol. in quer 8°. von 32 Bll., einst in Schicht's

Besitz. Directions-Stimme (Partit. im Arrangement) von Kopistenhd. Enthält:

a. Litanie (Gd. für 3 Sopr. u. Alt mit bez. Bass.) mit ausgeschriebenen Stim.

b. Sub tuum praesidium (für Soli, weiblichen Chor und bez. Bass) fol. 17.

c. Salve regina (für Soli, weiblichen Chor und bez. Bass) fol. 23.

Ms. 9510 a. 1 vol. in quer fol. Directions-Stim. (wie oben) von älterer Hd.

Dieselben 3 Sätze wie in 9510.

Ms. 9510 m. 1 vol. in quer fol. von 12 Bll. Partitur von moderner Hd.

Enthält 1.) die obige Litanie für 4stim. gemischten Chor u. Orchesterbegl. von 2 Clarini, 2 Viol. u. Organo bearbeitet.

2.) Dasselbe Sub tuum praesidium für 4stim. gemischten Chor mit Begl. von 2 Viol. u. Organo.

Fürstenau nennt dieselben drei Sätze als in einem Bande stehend und fügt hinzu: „für die kaiserl. Familie in Wien geschrieben.“ Das Exemplar in Dresden trägt von Hasse's Hd. über jeder Nr. die Namen der Sänger und Sängerinnen und zwar sind es Erzherzog Joseph als Orgelspieler und die Erzherzoge und Erzherzoginnen als Solo- und Chorsänger.

In Königsberg befindet sich unter Nr. 9 dieselbe Litanei, betitelt:

Litanie della Benedetta Virgine Maria del . . . Ms. in querfolio. Partitur von 22 Bll.

33. Litania Lauretana composta del . . . liegt in Königsberg, Ms. in quer 4⁰ Nr. 18, 2. Nr., von Schicht geschrieben. — Esdur, 3/4 Takt, für 2 Ob., 2 Viol., Viola, 4 Stim. u. Organo.

Fürstenau führt sie auch an.

34. Ms. 9512. 1 vol. in quer fol. von 24 Bll. Partitur von Kopistenhd.

Puer natus est nobis, 4 voc., 2 Viol., 1 Viola et Fondam. (in Dd.)

35. Ms. 9513. 1 vol. in quer fol. von 30 Bll. Part. von mod. Hd.

Puer natus est, 4 voc. 2 Flauti, 2 Ob., 2 V., 1 Viola et Fondam. (in Bd.) mit ausgeschriebenen Stimmen.

Ms 9513 a. 1 vol. in quer fol. von 30 Seit.

Ein Klavierauszug desselben Werkes mit den Singst.; von Kopistenhd. geschrieben.

Derselbe Satz in 2 Exemplaren in Königsberg: Partit. und Stim. Nr. 15 und 16.

36. Ms. 9515 g. (in einer Kapsel) 2 Lagen Papier, Partit. in quer fol. geheftet, nebst ausgeschrieb. Stim. von älterer Hd.

Laudate coeli Dominum (Dd. 4 Singst. 2 Clarini, Tympani, 2 Ob. u. 4 Streichinstr.)

37. Ms. 9515. 1 vol. in quer fol. von 19 Seit. Part. von Pölchau's Hd.

Regina coeli, 4 voc. 2 Corni, 2 Ob., 2 V., 1 Viola et Organum (in Dd.).

Ms. 9515 m. 1 vol. in quer fol. von 16 Bll.

Dasselbe Regina coeli, doch die 2 Hörner in 2 Clarini und Timpani umgeschrieben. Part. von älterer Kopistenhd. Die Varianten der beiden Partituren sind sehr bedeutend.

Fürstenau nennt nur ganz kurz „2 Regina coeli".

38. Ms. 9517. 1 vol. in quer fol. von 24 Seit. Part. von älterer Hd.

Salve Regina a Soprano Solo con Stromenti (2 V. 1 Viola u. B.) in G-dur.

Ms. 9517 a. 1 vol. in quer fol. Partit. von jüngerer Hd. Dasselbe Werk.

Ms. 9517 b. 1 vol. in quer fol. Part. von moderner Hd. Dasselbe Werk.

Ms. 9526 (Kapsel) 18 Stimmen in hoch fol. von älterer Hd.

Salve redemtor, dasselbe Salve regina.

39. Ms. 9518. 1 vol. in quer fol. von 12 Bll. Part. von älterer Hd.

Salve Regina (B-dur) Soprano solo, 2 Viol. 1 Viola et B.

40. Ms. 9519. 1 vol. in quer fol. von 24 Seit. Part. von älterer Hd.

Salve Regina (A-dur) Contra Alto solo c. 2 V., Viola et B.

Ms. 9519 c. (Kapsel) 2 Lagen Papier, geheftet in quer fol., Partitur und Stim. von älterer Hd.

Salve redemtor, dasselbe Salve regina wie 9519.

41. Ms. 9520 (in einer Kapsel) 6 Stim. in kl. hoch fol. in einem Pappumschlage. Kopie von älterer Hd.

Salve Regina à Canto solo, 2 V., Viola concert., Fag., Violone ed Organo. (B-dur.)

42. Ms. 9521 (in einer Kapsel) 10 Bll. in quer fol. Part. und Stim. von älterer Hd.

Salve Regina (D-moll) 4 voc. 2 Violini ed Org.

43. Ms. 9524. 1 vol. in quer fol. von 6 Bll. Part. von jüngerer Hd.

Salve redemtor fons misericorde, 2 C. ed Alto, 2 V. 1 Viola ed Org. (F-dur) mit ausgeschriebenen Stimmen.

44. Ms. 9525. 1 vol. in hoch fol. von 7 Bll. Part. von älterer Hd. mit ausgeschrieb. Stim.

Salve redemtor (B-dur) 2 Sopr., 2 Ob., 2 Violini e Basso.

In Königsberg befindet sich ein Salve redemtor (Ms. Nr. 17) in B-dur, Part. 11 Bll., vielleicht dasselbe wie Nr. 44, und ein anderes in G-dur (Ms. Nr. 18, 2.) Part. in quer 4⁰, für Sopr. u. Bass, 2 Viol. u. Viola.

Fürstenau zeigt nur „3 Salve regina" an.

45. Ms. 9522. 1 vol. in quer 8⁰ von 18 Bll. Part. von Kopistenhd., einst in Schicht's Besitz.

Tre Salmi:

a. Dixit Dominus, 4 voc., 2 Ob., 2 V., 1 Viola et Fondam. (G-d.)

b. Confitebor tibi, 4 voc., 2 Ob., 2 V., 1 Viola et Fondam. (G-d.) fo. 7.

c. Mihi autem nimis honorati sunt, 4 voc. 2 Ob., 2 Viol., 1 Viola et Fondam. (F-d.) fo 12.

46. Ms. 9523. 1 vol. in quer fol. von 6 Bll. und den ausgeschriebenen Stimmen. Partitur von jüngerer Hd.

Salmo CXI. Confitebor tibi, 4 voc., 2 Ob., 2 V, 1 Viola et Fondam. (D-d.)

47. Der 113. Psalm für eine Bassstimme und vierstimmigen Chor mit Begleitung von 2 Violinen, Viola, Oboen, Trompeten, Pauken und Bass, componirt von J. A. Hasse. Nebst hinzugefügtem Clavierauszug und durch Clarinetten, Fagotte und Hörner verstärktem Orchester. Bonn bei F. J. Mompour. (128) In fol. Part. 35 pp. u. 4 Stimmen für den Chor.

Ein moderner Druck. Titel aus dem Königsberger Kataloge (Nr. 13) kopirt. Das Exemplar der kgl. Bibl. in Berlin ist verliehen.

48. Psalm 149, Exultabunt Sancti in gloria, 4 voc., 2 Viol. 2 Corni, Organo e Violone.

Ms. in quer 4⁰, Part. 13 Bll. Siehe Königsberg Nr. 14.

49. Ms. 9531 (Kapsel). 11 Stim. in 4⁰, von älterer Hd.

Domine Deus noster quam, Motetto in Bd. 4 voc. 2 Cor., 2 Ob., Fagotti u. Streichinstr.

50. Ms. 9530. 1 vol. in quer 4⁰, von 14 Bll. Part. von jüngerer Hd. Enthält:

1. Hasse. Motetto: Viderunt omnes fines, Basso- e Tenore-Solo con 2 V., 1 Viola e Fondam. 4 Bll.

Die 2. Nr. ist ein Gloria ohne Autor und die 3. ein Puer natus von Hiller.

51. Fürstenau führt unter Kirchenmusik noch „22 Motetten, 1 Pange lingua, 1 Tantum ergo, 1 Alma redemptor, 2 Ave Maria und 5 Psalmen“ an.

Opern und Intermezzi.

52. Ms. 9540. 1 vol. in quer fol. von 197 Seit. Partit. von älterer Hd.

„Acis e Galathea“. Text theils deutsch, theils italienisch. Anfang: Mich jagt die Furcht, mich ruft die Liebe. Das Orchester besteht meist nur aus dem Streichquartett; dem Bassus cont. ist stets das Wort „Cembalo“ vorgeschrieben.

Die Oper wird sonst nirgends angeführt.

53. Ms. 9577. 3 vol. in hoch fol. von 83, 73 und 77 Seit. Partit.; einst im Besitze der kgl. Bühne zu Berlin.

„Catone von Hasse“

Ouverture, für 2 Ob., 2 Cor. u. Streichinstr., besteht aus einem Largo $4/4$ Takt u. Allegro $3/4$, welche sich beide später theilweise wiederholen.

Atto I, Marzia: Per . . . (der Text fehlt zum gröſsten Theile und sind nur hin und wieder Textsilben eingeschrieben). 3 Akte.

Auch diese Oper wird nirgends erwähnt.

54. Ms. 9541. 1 vol. in hoch fol. von 44 Bog. Part. von älterer Hd.

Cleofide. Opera en Musiqve Repreſentè au Theatre de la Cour Par Ordre de Sa Majeſtè Frederic Auguſte, Roi de Pologne, Electeur de Saxe etc. etc. etc. Le mois de Septembre de l'Annèe MDCCXXXI. La Musiqve eſt de Monſieur Haſſe, dit le Saxon, Maitre de Chappelle etc.

Einleitung, Sinfonia für 2 Corni, 2 Ob., 2 V., 1 Viola e Cembalo; sie besteht aus einem Allegro, Andante u. Minuetto mit Presto. Textanfang: Che sorte crudele. Das vorliegende Exemplar enthält nur die 27 Arien die in der Oper vorkommen.

Ms. 9541a. 3 vol. in quer fol. von 124 und 124 Seiten, das 3. vol. ist nicht foliirt. Partit. von älterer Hd. Die Scenen, Recitative, von anderer Hd.

Enthält dieselbe Oper in 3 Akten vollständig. Der sorgfältig hergestellte Titel sagt dasselbe wie bei Ms. 9541.

Fürstenau fügt noch hinzu, Text vom Chevalier Boccardi nach Metastasio's Alessandro bearbeitet.

55. Ms. 9542. 1 vol. in hoch fol. von 45 Bog. Part. von derselben Hd. wie 9541.

Cajo Fabbricio. Drama Per Musica dal sig. . . . 1734.

Die Sinfonia, für 2 C., 2 Ob., 2 V. 1 Viola, Basso und Contra Basso, besteht aus Allegro, Adagio u. Allegro assai. Textanfang: Reca la pace in dono. Es sind nur 27 Arien und am Ende ein Intermezzo mitgetheilt.

Ms. 9542a. 3 vol. in quer fol. (mittelstarke Bde.) Partit. von jüngerer Hd.

Enthält dieselbe Oper, vollständig in 3 Akten. Der Bass ist hier nur einmal notirt und nicht in „Basso" und „Contra Basso" getrennt. Auf dem Titel, der ebenso wie oben lautet, fehlt die Angabe der Jahreszahl. Textanfang, Turio: Pirro, gran Rè: de'tuoi trofei.

Ms. 9542b. 1 vol. in hoch fol. von 105, 82 und 81 Seiten. Partit. von jüngerer Hd.

Enthält dieselbe Oper, 3 Akte in 1 Bde., doch mannigfach verändert, theils Manches hinzugesetzt, theils Manches weggelassen.

Fürstenau sagt noch: wurde bereits 1731 für Rom komponirt.

In Königsberg besitzen sie das Textbuch: Dresda, Dalla Stamperia Regia per la Vedova Stössel, in 4°. Text von Apostolo Zeno. (Nr. 24).

Im Joachimsthal die Partitur, Nr. 305.

56. Euristeo von Lalli, Venedig 1732, nach Fürstenau.

57. L'Artigiano gentiluomo, ein Intermezzo, Dresden 1734, nach Fürstenau. Der Text befindet sich am Ende des obigen Textbuches in Königsberg (siehe oben Nr. 55).

58. Ms. 9543. 1 vol. in hoch fol. von 71 Bog Part. von derselben Hd. wie Ms. 9541.

a. Asteria Favola Pastorale. Posta in Musica dal Sigr. . . . 1737.

Sinfonia für 2 Corn., 2 Ob., 2 Viol., 1 Viola e Cembalo: Allegro, Andante, Allegro con spirito.

Enthält 20 Arien und 1 Chor; 3 Akte.

b. Attlante. Drama per Musica dal Sgr. . . . 1737.

Sinfonia mit derselben Besetzung und derselben Satz-Eintheilung. (Soweit ich beobachtet habe, steht der letzte Satz der Sinfonien stets im ungeraden Takt, $^3/_4$ oder $^3/_8$ Takt.)

Enthält 16 Arien und 1 Chor aus den 3 Akten der Oper.

Daran schliefsen sich noch ein „Intermezzo Primo" mit 3

Arien und 1 Duetto und „Intermezzo Secund“ mit 2 Arien und 1 Duetto an.

Der Text fehlt durchweg bei beiden Opern.

Fürstenau führt beide Opern an. Der Dichter von Asteria ist unbekannt, der von „Atalanta“ ist Metastasio.

59. Ms. 9545. 2 vol. in quer fol., 2 starke Bde. Der 1. enthält Atto I. II. und der 2. Atto III. IV. V. Partit. von älterer Hd.

Senocrita, Dramma per Musica Posto in Musica dal Sigr. . . . Carnevale 1737.

Sinfonia für 2 Corn., 2 Ob., 2 V., 1 Viola e B. in 3 Sätzen.

Textanfang, Senocrita: Che narri? Timotele: ahi che dicesti?

Fürstenau führt die Oper auch an; der Dichter ist unbekannt. — Kgl. Bibl. in Brüssel, fonds Fétis, Partit. im Ms. Nr. 2559.

60. Ms. 9544. 3 vol. in gr. hoch fol. von 105, 64 und 53 Seit. Partitur von Kopistenhand aus älterer Zeit:

La Clemenza di Tito. Drama in 3 Atti (Titel von Pölchau's Hd.)

Die Partitur enthält nur die Arien, Duette und Chöre, die Ricitative und Angaben der Scenen fehlen, selbst die Namen der Personen sind nicht verzeichnet. Die erste Arie ist für Sopran und hat den Text: Deh! Deh! se piacer mi vuoi.

Ms. 9544a. 1 vol. in hoch fol. von 102, 80 und 69 Seit. Part. von älterer Kopistenhd.

Enthält dieselbe Oper in 3 Akten in der Vollständigkeit wie sie einst auf der berliner Hofbühne aufgeführt wurde.

Das Institut für Kirchenmusik besitzt von der Oper eine sehr hübsche Kopie, 3 vol. in kl. quer 4° mit dem Titel:

La Clemenza di Tito Dramma per Musica da Rappresentarsi Nel Regio Teatro Nuovamente Fabricato in Berlino per ordine di Sua Maesta il Re di Prussia. (Unten die Bemerkg. von anderer Hd.: „Mit dieser Oper von Hasse und der Op. Cleopatra von Graun ist das neue Opernhaus in Berlin im J. 1743 eröffnet worden.“)

Vollständige Part. Textanfang: Ma che? sempre l'istesso (Vitellia). 200, 150 u. 72 Seiten.

Aufserdem besitzt die Oper im Ms. noch: Joachimsthal, Nr. 307. Kgl. Bibl. Brüssel, f. F. Nr. 2551 mit der Jahresz. 1738, Königsberg, Nr. 26, „composta nel 1737 sopra il poema del Metastasio“ und Darmstadt gez. 1738.

Fürstenau verzeichnet die 1. Aufführung der Oper in Dresden 1738. Text von Metastasio.

61. Ms. 9546. 1 vol. in hoch fol. von 68 Bll. Partit. von älterer Hd.

Irene, Oper von Hasse 1738. Enthält nur die Arien, 20 Nrn.

In Königsberg (Ms. in quer fol. Nr. 29) liegt die Oper vollständig. Ueber den Arien sind die dresdner Sänger und Sängerinnen verzeichnet.

Fürstenau setzt noch hinzu: Text von Metastasio.

62. Alfonso, Opera del Sign. Hasse. In Königsberg (Ms. Nr. 22. Part. in quer fol. 77 Bll.). Text von Pallavicini, aufgeführt in Dresden 1738.

Ebenfalls in Darmstadt (Part. Ms.)

Fürstenau führt sie auch an.

In der kgl. Bibliothek in Berlin befinden sich nur einige Arien aus der Oper und zwar:

Ms. 9780 (Kapsel) 3 Lagen Papier in hoch fol. Partit. von älterer Hd.

1. Aria: Sulla fronte degli e roi, für Soprano (Sigra. Faustina) 2 Viol., 1 Viola et B. aus der Oper Alfonso.

2. Aria: Leggier dolore, Sopr. (Sigr. Negri) 2 Fl. 2 V. V. B. aus Alfonso.

3. Aria: Ritorni l'arator, Sopr. (Sig. Nicolini) 2 Cor. 2 Fl. 2 V. V. B. aus Alfonso.

63. Il Tutore, Intermezzo, Dresden 1738. Gehört zur Oper Irene (nach Fürstenau).

64. Demetrio, Text von Metastasio, Dresden 1740 (nach Fürstenau).

65. Ms. 9547. 1 vol. in quer 4⁰ von 82, 75 und 64 Bll. Partit. von älterer Hd., einst Schicht gehörend.

Artaserse, del Sig. Hasse. Rappresentata in Dresda l'anno 1740 nel Mese di Settembre.

Sinfonia für 2 Corn., 2 Ob., 2 Viol., 1 Viola e Basso, in 3 Sätzen.

Textanfang: Addio, sentimi arbace. Oper in 3 Akten.

Walsh in London gab einige Arien im Druck heraus, betitelt:

The | Favourite SONGS | in the | Opera | Call'd | Artaxerxes | By Sigr. Hafse | Note. Where thefe are fold may be had, Appollo's Feaft | in four Volumes, containing the Favourite Songs out of all | Mr. Handel's Operas. || London. Printed for and Sold by I. Walsh (etc. ohne Verlags.-Num.)

1 vol. in hoch fol. von 20 Seiten. Enthält 8 Arien, das

Orchester im Auszuge. Als Sänger sind Farinello und Senesino genannt. Kupferstich.

Exemplar: Kgl. Bibl. in Berlin.

Fürstenau führt die Oper auch an und nennt Metastasio als Dichter des Textes.

Gerber verzeichnet frühere Bearbeitungen der Oper unter 1730 und 1733.

66. Ms. 9548. 1 vol. in quer fol. von 119 Bll. Partit. von älterer Hd.

Numa Pompilio. Dramma per Musica di . . . 1741.

Sinfonia für 4 Blas- und 4 Streichinstr. in 3 Sätzen. Enthält nur die Arien und Instrumentalsätze der 3aktigen Oper. Selbst die Angabe der Personen fehlt. Unter Ms. 9548m. befindet sich eine Arie der Oper.

Fürstenau zeigt sie auch an und nennt Metastasio als Dichter.

67. Ms. 9576. 1 vol. in hoch fol. von 103, 74 und 71 Seit. Partit., einst der kgl. Bühne in Berlin gehörend. Titel:

Lucio Papirio. Dramma per Musica, del Sgr. Hasſe, 1742. Weiter unten: Berl. 1766.

Textanfang, Chor: Giove è placato e debellato.

Ms. 9576a. 1 vol. in quer fol. von 73, 54 und 47 Bll Partit. von älterer Hd.

Dieselbe Oper in 3 Akten, vollständig.

Ms. 9576c. 1 vol. in hoch fol. von 88 Seit. Der Klavierauszug obiger Oper in älterer Hdschrift. ohne die Recitative.

Dieselbe Oper in Part. Ms. auf dem Joachimsthal, Nr. 310. Auch in Dresden. Text von Metastasio.

68. Ms. 9549. 1 vol. in quer fol. von 124 Bll. Part. von älterer Hd.

Didone abandonata, Opera.

Sinfonia für 4 Blas- und 4 Streichinstr. in 3 Sätzen. Die Partitur enthält nur die Arien und Intrumentalsätze der Oper, ohne Angabe der Personen.

Hierzu in einer Kapsel 5 Stimmbücher in hoch fol. mit der Jahreszahl „in Berlino nell Anno 1752/3". Vorhanden: Voce, Cembalo, Violino I. II. und Viola". Dabei noch die Arie mit Instrum. „L'augelletto in lacci".

Ms. 9549a. 1 vol. in hoch fol. von 61 Bll., 87 Seiten und 39 Bll. Partit. einst dem kgl. Opernhause in Berlin gehörig. Enthält dieselbe Oper in 3 Akten vollständig, soweit sie in Berlin

aufgeführt worden ist. So fehlt z. B. der Marsch vor der 1. Arie der sich in Ms. 9549 befindet.

Textanfang, Enea: Nò Principessa Amico.

Ms. 9550. 1 vol. in hoch fol., starker Bd., Klavierauszug nebst Stimmen von jüngerer Hd.

Enthält aus derselben Oper Didone die Sinfonia und 9 Arien mit ausgeschriebenen Orchesterstimmen.

Die Oper in Part. Ms. auch in Darmstadt, gez. 1753. Ferner auf dem Joachimsthal (Part. Ms. Nr. 308). Fürstenau verzeichnet sie unter 1743, aufgeführt in Hubertusburg, Text von Metastasio.

69. Ms. 9551. 1 vol. in hoch fol. von 34 Bog. Partit. von älterer Hd.

Antigono del Sig. . . . MDCCXLIV.

Enthält die Sinfonia und die Arien mit Angabe der Sänger, aber ohne Angabe der handelnden Personen. Unter den Sängern befindet sich die Faustina, Sigr. Negri, Amorevoli, Annibali, Bindi u. Schuster.

Nach Fürstenau wurde sie 1743 in Dresden aufgeführt. Text von Metastasio.

70. Ms. 9552. 1 vol. in hoch fol. von 90, 101 und 77 Seit. Partit. von jüngerer Hd.

Arminio, Dramma per Musica nell' anno 1747. del Sigr. Hasfe.

Sinfonia für 2 Corni u. Streichinstr. in 3 Sätzen (nach dem folgenden Ms. ist das Orchester hier zusammengezogen, siehe dieses). Textanfang, Segeste: Figli, dal vostro affetto. Vollständig in 3 Akten.

Ms. 9552 a. 3 vol. in hoch fol. von 94, 104 und 77 Seiten. Partit. einst dem kgl. Opernhause zu Berlin gehörig.

Dieselbe Oper. Die Sinfonia ist hier noch mit 2 Oboen besetzt.

Dieselbe Oper in Part. Ms. auf dem Joachimsthal, Nr. 304 und in Brüssel, f. Fétis, Nr. 2565. In Darmstadt: Polonoise (?) dell' Opera Arminio. Cl.-Ausz. Ms.

Fürstenau setzt sie: Dresden 1745 an. Gerber schon 1731. Text von Pasquini.

71. Ms. 9553. 1 vol. in hoch fol., starker Bd. ohne Foliirung. Part. von älterer Hd.

„Semeramide" del Sigr. Hasse, 1747. Enthält nur die Sinfonia und 22 Arien.

In Brüssel f. Fétis unter Nr. 2563: La Semiramide riconosciuta, dramma per musica composta del . . . Ms. 1 vol.

Fürstenau: Dresden 1747, Text von Metastasio

72. La Spartana generoso overo Archidamia, Text von Metastasio. Dresden 1747 (nach Fürstenau).

73. Don Tabarano e Scintilla, Intermezzo, Dresden 1747 (nach Fürstenau).

74. Ms. 9558. 1 vol. in quer fol. von 145 Bll. Part. von älterer Hd.

Leucippo, Dramma per Musica di . . . 1751.

Enthält nur die Sinfonia, die Arien und Ensemblesätze der 3aktigen Oper. Die Sänger der 1. Aufführg. in Dresden sind verzeichnet.

Ms. 9558 a. 1 vol. in hoch fol. von 35, 34 u. 30 Bll. Partit. einst im Besitze des königl. Opernhauses zu Berlin.

Enthält dieselbe Oper ohne Recitative. 1. Arie: Nel lasciarti o padre. Die Angabe der Personen fehlt in beiden Exemplaren.

Unter Ms. $\frac{9558\,m.}{1.\ 2.\ 3.\ 4.\ 5.\ 6.}$ befinden sich 6 Arien aus der Oper.

Ms. 9559. 1 vol. in quer fol., sehr starker Bd. ohne Foliirung. Part. von älterer Hd.

Enth. dieselbe Oper vollständig mit den Recitativen. Textanfang, Narete: Affrettati Aristeo, l'amico. 3 Akte.

Dieselbe Oper im Ms., Part., auf dem Joachimsthal, Nr. 306 u. in Darmstadt „Arien aus Leucippe", 1750. Part. Ms.

Fürstenau zeigt sie unter 1747 an, Text von Metastasio. 1750 schrieb Hasse für den Sänger Salimbeni fünf neue Arien zu der Oper.

75. Ms. 9575. 3 vol. in quer fol. von 92 Seiten des 1. Bdes. Bei den übrigen 2 Bd ist die Paginirung weggeschnitten. Part. von älterer Hd, einst Schicht gehörend.

Opera Demofoonte, in 3 Akten.

Textanfang, Dircea: Credimi, o Padre, il tuo sover.

Ms. 9575 a. 3 vol. in hoch fol. von 56 Bll. 85 und 78 Seiten. Partit., einst der kgl. Bühne zu Berlin gehörend.

Dieselbe Oper in 3 Akten.

Die kgl. Bibl. in Brüssel, f. Fétis, Part. Ms. 1748 Nr. 2554. — In Königsberg nur Sinfonia u. 1. Akt. Ms. in fol. Nr. 27. — Prof. Commer in Berlin besitzt eine vollständige Kopie der Part., ältere Hdschrft.

Fürstenau stellt sie 1) unter Dresden, 1748, Text von Metastasio und 2) unter Neapel, 1758.

76. Ms. 9554. 1 vol. in quer fol. von 126 Bll. Partit. von älterer Kopistenhd. Titel:

Il Natal di Giove, Festa Teatrale, rappresentata Nel Real Castello di Sant Uberto per festeggiare Il Gloriosisimo Giorno Natalizio della Sacrare Ale Maesta di Augusto III. Re di Pollonia etc. per comando della Maesta della Regina. L'Anno MDCCXLIX.

Sinfonia für 2 Corn. 2 Ob. u. Streichinstr. in 3 Sätzen. Prologo, Adrasto: Dove Cassandre dove? 1. Akt, Melite: E Adrasto ancor. Oper in 1 Akt. Die Sänger sind verzeichnet.

Die kgl. Bibl. in Brüssel, f. Fétis, Ms. Part. Nr. 2562 besitzt eine Kopie von 1756.

Fürstenau verzeichnet sie unter 1749, aufgef. in Hubertusburg, Text von Metastasio.

77. Ms. 9555. 1 vol. in hoch fol. von 132 Bll. Part. von älterer Hd.

Attilio Regolo, Dramma per Musica. 1750. Enthält nur die Sinfonia, 25 Arien und den Schluss-Chor. Die Sänger sind verzeichnet.

Ms. 9555 a. 3 vol. in hoch fol. von 51, 43 u. 33 Bll. Part. einst dem kgl. Opernhause zu Berlin gehörig.

Dieselbe Oper, vollständig in 3 Akten. Die Sinfonia ist nur im Auszuge mitgetheilt.

Textanfang, Licinio: Sei tu mia bella Attilia.

Unter Ms. $\frac{9555}{1.\ 2.\ 3.}$ befinden sich drei Arien aus der Oper.

Das Joachimsthal besitzt die Oper in Part. unter Nr. 318 u. 319, und die kgl. B. in Brüssel, fonds Fétis, unter Nr. 2553 mit der Jahreszahl 1751.

Fürstenau verzeichnet sie unter 1751; Text von Metastasio.

78. Ms. 9556. 3 vol. in quer fol., starke Bde. ohne Foliirung. Partit. von Agricola's Hd. (ist geschrieben wie von einer Kopistenhd.)

Il Ciro riconosciuto, posto in Musica dal Sigr. . . . nel Carnevale 1751.

Sinfonia für 2 Corni in D la sol re, 2 Oboi, 2 V. 1 Viola e Basso, in 3 Sätzen.

Textanfg. Madane: Ma dì: non e quel bosco della Media.

Ms. 9557. 1 vol. in quer fol. von 69 Bog. Partit. von älterer Hd.

Dieselbe Oper mit ausführlichem Titel, der aber nichts Neues bringt, als dass die Oper für den Carnevale 1751 in Dresden komponirt ist. Enthält nur die Sinfonia und 25 Nrn. Arien und Ensemblesätze.

Das Joachimsthal besitzt unter Nr. 315 die Part. im Ms.

ebenso in Brüssel, f. Fétis, Nr. 2558. — In Königsberg befindet sich das Textbuch, ital. u. deutsch, „Friedrichstadt gedr. bei Harpeterin", in 4⁰, Nr. 25. — Fürstenau führt sie unter 1751 auf, Text von Metastasio.

79. Ms. 9560. 3 vol. in quer fol. von 183, 169 und 91 Seit. Part. von älterer Hd. einst Schicht gehörend.

Opera Ipermestra, del Sigr. . . . Anno 1751. (in 3 Akten.) Textanfang, Elpinice: I teneri tuoi voti.

Im Joachimsthal eine Part. von 1752, Nr. 316; auch Fürstenau zeigt sie erst 1752 an, Text von Metastasio.

80. Ms. 9563. 1 vol. in hoch fol. von 129 Seit. Part. von älterer Hd.

Adriano 1752 del Sigr. Hafse. Enth. die Sinfonie, die Solo- und Ensemble-Sätze. 23 Nrn. Die Sänger in Dresden sind bei jedem Solo verzeichnet.

In Königsberg befindet sich unter Nr. 21a ein Textbuch, betitelt: Adrianus in Syrien, Ein Singespiel etc. 1752. Drefsden, Wwe. Stöfselin. Poesie von Metastasius, Musik von J. A. Hasse (ital. u. deutsch) in 4⁰. Unter Nr. 21 ist die Arie „Se non ti moro allato" in Part. verzeichnet.

Fürstenau giebt den Titel an: Adriano in Siria, Dresden 1752.

81. Ms. 9564. 1 vol. in quer fol. von 59, 65 und 64 Bll. Partit. von älterer Kopistenhd.

L'Eroe Cinese, Opera del Sigr. Hasse. Sinfonie für 2 Corn. u. Streich-Quartett. 3 Akte. Textanfang, Lisinga: Del real Genitore i caratteri.

In Darmstadt Klavierausz. im Ms. Im Joachimsthal Part. im Ms. Nr. 313. In Brüssel, f. Fétis, Part. im Ms. Nr. 2556.

Fürstenau stellt sie unter 1753, aufgef. in Hubertusburg, Text von Metastasio.

82. Ms. 9561. 3 vol. in quer fol. von 86 Bll. 2 Bd. Bl. 87—168 und 3. Bd. Bl. 169—217. Partit. von älterer Hd.

Solimanno, messo in Musica da Sr. . . . per il Carnovale 1753. (in 3 Akten.)

Sinfonia für 2 Oboi, 2 V. 1 Viola u. Bass, in 3 Sätzen. Textanfang, Emira: Perdono, io non intento.

Ms. 9562. 1 vol. in quer fol. von 95 Seiten. Aeltere Hdschrift.

Dieselbe Oper im Klavierauszüge mit Text, doch nur die Insrumental-, Solo- und Ensemble-Sätze, 25 Nrn.

Ms. 9562a. 1 vol. in quer fol. von 89 Seiten. Aeltere Hdschrift.

Dieselbe Oper im Klavierauszuge mit Text in 25 Nrn.

Ms. 9562 b. in hoch fol. 1 geb. Band und 6 Stimmen.

Opera-Solimano Per il Cembalo del Sig. Hafse MDCCLIII. (Otto von Vosf.) Enth. 25 Arien, Singstim. mit Bass und die Stimmen Viol. I. II., Viola, Oboe I. II. und Flauto.

Im Joachimsthal Part. im Ms. Nr. 309. — In Darmstadt Part. im Ms. 1753. — In Brüssel, f. Fétis, Nr. 2566. — In Königsberg der Klavierausz. Ms in quer fol. 127 Bll. in 3 Akten, Nr. 34 und das Textbuch, italien., Dresden 1754 Vedova Stössel in 4°, Nr. 34 a.

Fürstenau unter 1753, aufgef. in Dresden, Text von Migliavacca.

83. Ms. 9565. 1 vol. in quer fol. von 68 Bog. Part. von älterer Hd.

Opera Artemisia.

Sinfonie für 2 Corni, 2 Oboi, 2 Flauti traversi u. 4 Streichinstr. Enthält nur die Arien und Ensemble-Sätze. 24 Nrn. Als Sänger sind genannt: Albuzzi, Pilaja, Amorevoli, Monticelli, Belli, Puttini, Pruscolini. Personen sind nicht genannt.

Ms. 9565 a. 3 vol. in quer fol., 3 starke Bde. mit vielfachen Einlagen. Partitur einst der kgl. Bühne in Berlin gehörig. Titel:

Artemisia. Fu posta in Musica dal Sigr. . . . Carnevale 1754. Vollständige Partit. mit vielfachen Einlagen auf kleinerem Papier und von verschiedenen Hden. geschrieben. Textanfang, Nicandro: Io non intendo, amico Sebaste.

Unter Ms. $\frac{9565\,\text{St.}}{1.\ 2.}$ befinden sich 2 Arien in Stimmen.

Im Joachimsthal Part. im Ms. Nr. 317. In Brüssel, f. Fétis, Part. im Ms., 3 vol. Nr. 2555. In Königsberg das gedr. Textbuch, ital. und deutsch, Drefsden 1755 bei Wwe. Stöfselin, in 4°, Nr. 23.

Fürstenau setzt sie unter 1754, Text von Migliavacca.

84. Ms. 9567. 1 vol. in hoch 4° von 40 Bg. Partit. von älterer Hd.

Ezio. Dramma per Musica, Da Rapprensentarsi (sic?) Nel Teatro Della Regia Elettoral corte de Dresda, nel Carnevale dell' Anno M. DCC. LV. La Musica è del Sigr. . . .

Enth. nur die Instrumental-, Solo- und Ensemble-Sätze, mit Angabe der Dresdner Sänger, doch ohne Personenverzeichniss.

Ms. 9567 c. 1 vol. in quer fol., mittelstarker Bd. Handschrift aus älterer Zeit.

Opera Ezio accomod. a la Cembalo comp. par . . . Anno 1755. Klavierauszug der Instrumentalsätze und Arien.

In Brüssel, fonds Fétis Nr. 2561, befindet sich eine Kopie der Oper aus der Breitkopf'schen Officin in Leipzig mit gedrucktem Titelbl. (1 vol. in quer 4⁰). — In Königsberg (Nr. 28) befindet sich das Textbuch „Dreſsden, gedr. bei Stöſselin" (1755). Italien. und deutsch („Aetius, ein Singespiel" etc).

Fürstenau setzt sie ins Jahr 1755. Text von Metastasio.

84a. Triomphe d' Ezio, pour l' Opera du même nom, representé sur le Theatre Royal a Dresde pendant le Carneval 1755. Triumph Zug des Ezio, bey der Opera gleiches Nahmens, auf dem Königl. Theatre zu Dreſsden, währenden Carnavals 1755. (Musik von Hasse.) Textbuch in 4⁰. Katalog der Bibl. in Königsberg Nr. 28a. Muthmaſslich ist dies eine Einlage zu obiger Oper. Die Musik dazu kenne ich nicht.

85. Ms. 9566. 3 vol. in quer fol., 3 mittelstarke Bde. ohne Foliirung. Part. von älterer Hd.

Il Re Pastore, Drama per Musica. Del Sig. . . .

Sinfonia für 2 Flauti, 2 Ob., 2 Corni u. 4 Streichinstr. in 3 Sätzen, 23 Bll. stark.

Textanfang, Aminta: Intendo amico rio quel basso mormorio. 3 Akte.

In einer Kapsel die ausgeschriebenen Stimmen.

Ms. 9566a. 3 vol. in hoch fol. 46 (u. 7), 40 und 35 Bll. Partit. einst der kgl. Bühne zu Berlin gehörend.

Dieselbe Oper vollständig; Sinfonie nur im Auszuge.

Unter Ms. $\frac{9566^{St.}}{3.\ 4.}$ zwei Arien in Stim.

Im Joachimsthal besitzen sie unter Nr. 314 die Partitur der Oper, ebenso in Brüssel, Nr. 2564. In Königsberg befindet sich unter Nr. 31 das Textbuch, ital. und deutsch, mit der Jahreszahl 1756, deutsch: Der im Schäfer verborgene König, Dreſsden bei Stöſsolin. 4⁰.

Fürstenau zeigt sie unter 1755 an, aufgeführt zu Hubertusburg, Text von Metastasio.

86. Ms. 9568. 2 vol. in quer fol. von 110, 88 und 62 Bll. Part. von älterer Hd.

Olimpiade. Fu posto in Musica, Dal Sigr. . . . 1756.

Sinfonie für 2 Corni, 2 Flauti, 2 Ob. u. 4 Streichinstr. Textanfang, Licida: O risoluto Aminta. Più consiglio. 3 Akte.

In Brüssel f. Fétis Nr 2552. Ms. 3 vol. Partit.

Fürstenau: Dresden 1756, Text von Metastasio.

87. Ms. 9569. 1 vol. in quer fol., sehr starker Bd. ohne Foliirung. Part. von älterer Hd.

La Nitteti, Dramma per Musica da rappresentarsi Nel regio Teatro di Varsavia.

Textanfang, Amenofi: E Sammete non torna aime. 3 Akte.

Fürstenau: Venedig 1758, Text von Metastasio.

88. Achille in Sciro, Text von Metastasio, Neapel 1759, nach Fürstenau.

(Schluss folgt.)

Mittheilungen.

* Die Allgemeine musikal. Zeitung (Leipzig, Rieter-Biedermann 1879, redigirt von Fr. Chrysander) bringt folgende bemerkenswerthe Artikel:

1. Orgelbau im frühen Mittelalter. Von Dr. Hugo Riemann. Nr. 4–6.
2. Die alte Orgeltabulatur. Von C. v. Jan. Nr. 10 (giebt eine muthmafsliche Erklärung über die von Christ, Gevaert und Riemann angenommene Scala des 10. Jahrh., welche A B C D E F G A lautet).
3. Abriss einer Geschichte des Musikdruckes vom 15. bis zum 19. Jahrhundert. Von Fr. Chrysander. Nr. 11–16.
4. Spontini nach Mittheil. von Caroline Bauer und H. Marschner. Nr. 17–19.

* Herr Alex. Kraus Sohn in Florenz theilt uns einige Documente B. Cristofori betreffend mit, welche sich im dortigen Staatsarchive befinden. Nr. 1241. 2do ein Empfangsschein von Cr. geschrieben, als er zum Custos der Musikinstrumenten-Sammlung des Grofsfürsten (Gran Principe) Ferdinand im Jahre 1716 (23. Dec.) ernannt war: „Io Bartolomeo Cristofori ò ricevuto in consegna tutti li sopradetti strumenti et in fede mano propria.“ Nr. 325 enthält folgende Rechnung für Spinnet: „A di Primo Settembre 1693. Io Bartolomeo Cristofori devo havere dalla Camera del Ser. Pre. Ferdi°. di Toscana per una spineta à due registri di Ciprezo tutta intarsiata di ebano“ (von Cipressenholz ganz mit Ebenholz eingelegt) „a prima speso

In Ciprezo nostrale e farlo segare	L.	5. 10
In una rosa di Ciprezo (f. e. Rosette)	„	4. —
In pironi (?) et farli brunire (polieren)	„	5. —
In ottone, panno, alludo, colla, bulete et altro . . . . (Blech, Tuch, Leim, Nägel etc.)	„	32. —
In stipetajo et fatore (Tischler und Handwerker)	„	339. —
mia fatura (für meine Arbeit)	„	800. —
Summa (Pfund)	L.	1185. 10

macht in Scudi berechnet: 169. 2. 10.

* Hierbei eine Beilage: Schletterer's Katalog etc. S. 129–138. Der Schluss folgt in Nr. 8.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W. Bernburgerstr. 9. I.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XI. Jahrgang.
1879.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 8.

Johann Adolf Hasse's
Werke auf der königl. Bibliothek zu Berlin.

(Rob. Eitner.)

[Schluss.]

89. Ms. 9571. 2 vol. in quer fol. von 182 Seit. und Bd. 2 von Seite 183 bis 397. Partit. von jüngerer Hd.

Alcide al bivio, in 11 Scenen. Ein vorgebundenes Textbuch, italienisch und deutsch (von Weifse in Leipzig) enthält 12 Scenen. In der Partitur fehlt die 12. Scene.

Sinfonia für 2 Clarini, Tympani, 2 Ob., 2 Corni u. Streichinstr.

Textanfang, Alcide: A che fra queste opache.

In einer Kapsel die ausgeschriebenen Stimmen und unter Ms. $\frac{9571\ \text{St.}}{1.\ 2.\ 3.}$ ein Quartett, Duett u. Aria in Stim.

Von der Oper erschien ein Klavierauszug, betitelt:

Alcide Al Bivio | Festa Theatrale | Per Le Felicissime Nozze | Delle LL. AA. RR. | L'Arciduca Giuseppe D'Austria | E La | Principessa Isabella Di Borbone, | Composta In Vienna | Del Sign. Giovanno Adolfo Hasse | Primo-Maestro Di Capella Da S. M. Il Re Di Pol. Elett. Di Sass. | Ed Accommodata | Al Clavicembalo, | Con Tutti Gli Recitativi, Cori E Sinfonie. | Vignette || In Lipsia | Presso Bern. Christ. Breitkopf E Figlio. | 1763. |

1 vol. in gr. quer fol. von 124 Seit. in Typendruck, Klavierauszug mit den Recitativen. 1 Akt in 12 Scenen.

Der Titel des gedruckten Textbuches (Kgl. B. Berlin) lautet:

Alcide al Bivio. | Die Wahl des Herkules, | oder | Alcides an zwei Wegen, | übersetzt | von Herrn Weifse in Leipzig. |

Italien. u. deutsch, 47 Seit.

In Darmstadt die Partit. im Ms., ebenso in Brüssel f. Fétis Nr. 2560.

Fürstenau: Wien 1760, Text von Metastasio. Die Jahreszahl 1762 in der Anmerkung **) S. 377 ist wahrscheinlich ein Druckfehler.

90. La Zenobia, Text von Metastasio, Wien 1762, nach Fürstenau.

91. Ms. 9572. 3 vol. in quer fol. von 73, 51 und 44 Bll. Partitur von Kopistenhd., angefertigt durch die Breitkopf'sche Musikhandlg. in Leipzig, mit dem Titel in Typendruck:

Il Trionfo Di Clelia | Dramma Per Mvsica | del | Sigr. . . . | Rapprefentata nell Imp. Reg. Teatro di Vienna. | 1762. || Si trova in Lipfia | Nella Officina di Bern. Chrift. Breitkopf e Figlio. | 2. Bl. „Argomento". Rückseite „Personaggi". Sinfonia für 2 Clarini, 2 Ob., 2 Cor. u. Streichinstr.

Textanfang, Clelia: Come! ohardir temerario! 3 Akte.

Fürstenau: Wien 1762, Text von Metastasio.

92. Ms. 9570. 3 vol. in quer fol. von 55, 57 und 46 Bll. Partitur von Kopistenhd., angefertigt von der Breitkopf'schen Musikhandlg. in Leipzig, mit dem Titel in Typendruck:

Siroe, | Drama Per Musica | del Sigr. . . . | Primo Maestro Di Capella Di S. M. Il Re Di Pol. | Elett. Di Sass. | Rapprefentata nell Reg. Teatro di Dresda. | 1763. | Vignette || Si trova in Lipfia | Nella Officina Mufica di Bern. Chrift. Breitkopf e Figlio. |

Textanfang, Cosroe: Figli, di voi non meno. 3 Akte.

In Königsberg befindet sich unter Nr. 33 das Textbuch: Dresda, 1763, in 8⁰.

Fürstenau: Dresden 1763, Text von Metastasio, in zwei verschiedenen Bearbeitungen.

93. Egeria, Wien 1764, nach Fürstenau.

94. Ms. 9573. 3 vol. in quer fol. von 70 Bll., 148 Seit. und 73 Bll. Part. von älterer Hd. Rechts oben in der Ecke des 1. Aktes (Bdes): „gehört H. Hiller Musikdir. in Leipzig".

Ròmolo ed Ersilia. Oper in 3 Akten. Sinfonia für 2 Trombe, 2 Ob., 2 Cor. u. Streichinstr.

Textanfang, Coro: Sul tarpeo propizie. . .

Unter Ms. $\frac{9573\text{m.}}{1.\ 2.\ 3.}$ 3 Arien in Stimm.

In Königsberg das Textbuch: Romolo ed Ersilia. Romulus und Ersilia, ein Singspiel von Metastasio. Leipzig 1768, 8°.

Fürstenau: Innsbruck, 1765. Die Oper erschien in Wien 1765 im Druck und ist von Hiller in den „wöchentlichen Nachrichten" Leipzig 1766, 1. Bd. Seite 104 in der günstigsten Weise nebst Anführung von Musikbeispielen besprochen. Ein Exemplar des Druckes ist mir nicht bekannt.

95. Ms. 9578. 2 vol. in hoch fol. von 69 und 52 Bll. Partit. einst der kgl. Bühne zu Berlin gehörend, ohne Titel, mit Bleistift bezeichnet mit:

Partenope von Hasse (?)

Sinfonia nur im Auszuge. Atto I. Coro ballato: Fauste ah volgi a noi le ciglia bella.

Fürstenau zeigt sie an: Il Partenope, Wien 1767.

96. Ms. 9574. 1 vol. in hoch fol. von 116 und 118 Seit. Part. von S. Hering 1774 geschrieben.

Piramo e Thisbe, Dramma di Musica del Sigr.... in Vienna 1769. (Oper in 2 Akt.) Sinfonia für 2 Cor., 2 Fl., 2 Ob., 1 Fagotto u. Streichinstr., besteht aus 3 Sätzen und einer Einleitung „Grave e maestoso".

Textanfang, Tisbe: Invan Ti struggi in pianto. Vorgebunden ein gedrucktes Textbuch, italienisch und deutsch. Auf dem Titel desselben ist Metastasio als Dichter genannt und aufgeführt ist sie „im Concerte der Musikliebhaber zu Berlin" (Gedruckt bey Joh. George Bosse).

In einer Kapsel die ausgeschriebenen Stimmen, dabei auch eine Cembalo-Stimme.

Ms. 9574 c. 1 vol. in hoch fol. ohne Foliirung, enthält dieselbe Oper im Klavierauszug ohne Recitative, mit dem Titel:

Piramo e Tisbe, Intermezzo Tragico à Tre Voci del...

Unter Ms. $\frac{9574\text{St.}}{1.\ 2.}$ 2 Arien in Stimm.

Aufserdem in Darmstadt, Part. Ms., in Königsberg, Partit. Ms. Nr. 30 und Textbuch „Lipsia" s. a.; in Brüssel, f. Fétis Nr. 2557.

Fürstenau unter den Intermezzi: Wien 1769.

97. Ruggiero, Meiland 1771, nach Fürstenau.

In der Oper „Il Trionfo della Fedeltà", Ms. Part. auf dem

Joachimsthal Nr. 311, befinden sich auch einige Nrn. von Hasse; die übrigen sind von Friedrich II., Georg Benda und Graun.

Cantaten, Duette und Arien.

98. Ms. 9585. 1 vol. in kl. quer fol. von 71 Bll. Part. von älterer Hd. in Leder geb. mit einer Krone in Golddruck und den Buchstaben A M als Monogramm.

La Scusa, Cantata con stromenti. Di... detto il Sassone. Beginnt mit dem Recitativ für Alt:

No, per donami, o Clori. Der folgende Satz ist mit Orchester: 2 Ob., 2 Flauti, 2 Cor. u. 4 Streichinstr.

99. Ms. 9587 (Kapsel), 10 Bll. Stimmen in quer fol. Kopie von älterer Hd.

Cantata: La fiamma che nel seno, Alto col Flauto traverso e Basso.

100. Ms. 9584 (Kapsel) 12 Bll. in quer fol. Part. von älterer Hd.

Cantata à Voce Sola del Sigr.... Se il cantor Trace oh Dio. Alto solo col 2 V. e Basso cont.

101. Ms. 9586 (Kapsel) 6 Bll. in quer fol. Part. von älterer Hd.

Cantata à Voce sola : Bella mi parto, oh Dio. Alto e Basso contin.

102. Ms. Landsberg Nr. 299 in quer fol. Eine Mappe mit verschiedenen Werken, darunter auch

a) Nr. 3. Cantata à due Soprani del Sigr.... Euridice ed Orfeo (nur mit B. cont.) Part. 10 Bll. in 2 Lagen; von jüngerer Hd.

b) Nr. 4. Qual disarmata naue, Sopr. solo con 2 V., Viola e B. 4 Bll. Part. von jüngerer Hd.

103. Ms. in quer fol. ohne Nr. 6 Bll. Stimmen.

„Cantata con Flaut: Traversa Conc. del Sigr....“ Recit.: Pallido il volto ed umide, Sopr. mit Bass und Flötenstim.

104. Cantata per il Giorno Natalizio della sacra Maestà della Regina composta per commando della sereniss. Principessa Amalia et cantata dalla Reale Altezza sua l'Anno 1737. 6 Seiten Kopie. Privatbibl. des Herrn Prof. Dr. R. Wagener in Marburg.

105. La Religion trionfante, Cantate spirituale da A. Hasse, detto il Sassone.

Ms. 1 vol. in quer 4° im Besitze der kgl. B. in Brüssel, f. Fétis Nr. 2184.

106. Ms. $\frac{9586}{5}$ (Kapsel) 10 Bll. in kl. quer fol. Part. von älterer Hd.

Duetto: Non temer, non son più amante, 2 Sopr., 2 V., 1 Viola e B. (Gd.).

107. Ms. v. Winterfeld'sche Sammlung, Bd. LVI Nr. 797 u. 798, enthält als Nr. 4:

a) Hasse (von Winterf. mit Bleistift notirt) O dilectare o dulces, Sopr. u. 4 Streichinstr. Bl. 16, darauf Bl. 17 ein Duetto:

b) Sacro horrore palpitando (Moses u. Aaron — Sopr. u. Alt), ob die folgenden 3 Sätze dazu gehören, wage ich nicht zu entscheiden.

c) Hasse, ein Fragm. aus dem Oratorio: La Cadutta di Gerico, Bl. 23.

108. Ms. 9779 (Kapsel.) 4 Bll. in hoch fol. Klavierauszug von jüngerer Hd. Enthält die

Aria: Caro l'affanno mio, Sopr. mit Klavierauszug aus der Oper Penope.

109. Ms. $\frac{9588}{3}$ (Kapsel.) 14 Bll. in quer fol. Partit. von älterer Hd.

Aria: Doveando son desto, Sopr., 2 Fl., 2 Cor. u. 4 Streichinstr.

110. Ms. $\frac{9588}{17}$ (Kapsel.) 10 Stimm. in quer fol. von älterer Hd.

Aria: Fuggiam dove sicura, Sopr., 2 V., Viola, 2 Fl., 2 Fag., 2 Cor. u. B.

111. Ms. $\frac{9588}{19}$ (Kapsel.) 8 Bll. in quer fol. Partit. von älterer Hd.

Aria: Misero pargoletto il tuo destin del Sig. Sassone, Soprano, 2 V., V., B.

112. Ms. $\frac{9588}{7}$ (Kapsel.) 4 Bll. in quer fol. Part. von älterer Hd.

Non sò frenare il pianto, Sopr., 2 V., V. e B. („per il Sigr. Gioachin Conti detto Egizielo", scilic. gesungen.)

113. Ms. 9581. (Kapsel.) 5 Bll. in hoch fol. Aeltere Hd. Enthält in Stimmen die Arie

Se fra catene il core, für Sopr., 2 V., Viola u. B.

114. Ms. $\frac{9588}{15}$ (Kapsel.) 4 Stim. in kl. quer fol. Kopie von älterer Hd. Auf dem Titel stand früher der Autor: Jomelli, ist aber später in Hasse verbessert:

Aria: Se mai senti spirarti, Sopr., 2 V., Viola u. B.

115. Ms. 129. Ein starker Sammelbd. in quer fol. Arien u.

Duette mit Klavierbegl. von älteren Hden. von Ferrari, Tenducci, Mozart, Salieri, Nasolini, Sarti, Tarchi, Pleiel, Bernardo Ottani, Martin, Winter, Banzini (sic?), Righini, Della Maria, Vincenzo Martin, Sarti. Darunter von Hasse die

Aria: Luci amati ah non piangete, Soprano col Basso cont. 2 Bll.

116. Ms. 135. Ein sehr starker Sammelbd. in quer fol. Partit. von älteren Händen. Enthält Arien u. Duette von Galuppi, Gluck, Graun, Guglielmi, Naumann, Paisiello, Piccini, Pignotti (Dom.), Portogallo (Marco), Prati und Pugnani. Unter Nr. 7 die Arie von Hasse:

Bel piacer d'un correamante, Soprano, 2 V., 2 Ob., Viol. e Basso. Die Singst., mit vorangehendem Recitativ (Saggia del core amante) ist mit „Elpinice“ gezeichnet.

117. Ms. $\frac{9588}{9}$ (Kapsel.) 11 Bll. Partitur und 3 Stimmen in hoch fol. Kopie von älterer Hd. Enthält

6 Arien von Hasse, Hendel und Vinci.

a) Hasse: Piange la tonta, Sopr., 2 Viol., Viola u. B.

b) Luci belle voi piangette Sopr., 1 V., 1 Viola u. B.

118. Ms. 9588. 2 Sopranarien mit V. u. B.

a) Vidi l'amata figlia, Gd. 1732.

b) Se tu mi vuoi felice. Gd. 1733 für den Sopranisten Caffarelli (Gaetano Majorano) in Bologna komponirt.

NB. Dies Ms. ist verliehen und daher eine nähere Beschreibung unmöglich.

119. Ms. $\frac{9588}{23}$ (Kapsel.) 4 Bll. in quer fol. Part. von älterer Hd.

Aria: Il ciel mi ... oppresso, Tenore solo 1745 del Sig. Sassone col 2 V., V., B. (Bd.)

120. Ms. $\frac{9588}{11}$ (Kapsel.) 6 Bll. in hoch fol. Stimmen von älterer Hand, enthält die Arie

Intorno ad aureo letto, Alto, 2 Flauti trav., 2 V.. Viola ed Organo.

121. Ms. $\frac{9588}{21}$ (Kapsel.) 4 Bll. in quer fol. Part. von älterer Hd.

Aria: Non sò se più t'accendi, Alto (Sigr. Zesi, 1745) 2 V., V., B.

122. Ms. $\frac{9588}{5}$ (Kapsel.) 10 Bll. in quer fol. Part. von älterer Hd.

Parte Tigrane e dove à for sù l'occhio, Recitativ und Aria, Alto solo c. 2 V. V. e B. (Arie in Ad.)

123. Meisterstücke | des italienischen Gesanges, | in | Arien, Duetten und Chören, | mit deutschen geistlichen Texten; | nebst | einer nöthigen Vorrede, | und | einem nützlichen Anhange für den Sänger, | in Partitur, | herausgegeben | von | Johann Adam Hiller, | H. C. Kapellmeister, Cantor der Thomasschule und Musikdirector der beyden Hauptkirchen in Leipzig. | Vignette. | Leipzig, | bey Johann Friedrich Junius. 1791. |

In breit hoch fol. VIII S. Text und 56 Seit. Part. Nach der Vorrede sind alle Stücke von Hasse, dem er das gröfste Lob als Komponist spendet:

a) Aria I. Dich bet ich an im Staube, Sopr., 2 V., Viola u. B. aus „La caduta di Gerico: Enigma a pensier' miei.

b) Aria II. Dein bin ich, weil ich lebe, Alto, 2 Fl., 2 V., Viola u. B. aus La Spartana generosa: Per lei mi naque amore. S. 6.

c) Aria III. Schön bist du, Gottes Erde, Ten., 2 Cor., 2 Fl. u. Streichinstr. aus La caduta di Gerico: Tenera madre amante, S. 12.

d) Aria IV. Wandl' ich gleich im finstern Thale, Basso, 2 Ob., 2 Fl. u. Streichinstr. aus demselben: Finche solco il mare infido, S. 18.

e) Aria V. Wenn ich dich, o mein Erlöser, Tenore, 2 V., Viola u. B. aus Leucippo: Quando penso, oh figlio amato, S. 26.

f) Aria VI. Heiland der Menschen, o mein Erlöser, Sopr., 2 Fl. u. Streichinstr., aus La deposizione dalla croce: Caro mio Dio. S. 30.

g) Duetto: Jesu, mein Heil, mein Leben, Sopr. ed Alto ò Canto II., 2 Fl. u. Streichinstr. aus St. Magdalena: Jesu, mea pax, mea vita. S. 35.

h) Coro: Durch welche Schmach und Quaalen, 4 voc., 2 Corni, 2 Fl., 2. Ob., 2 Fag., 2 Violini e Basso, aus St' Elena al Calvario: Di quanta pena è frutto. S. 45.

Anhang. Veränderungen und Cadenzen zu Aria 1—6 u. dem Duett, S. 55 u. 56.

Den Druck besitzt auch die kgl. Univ.-Bibl. in Königsberg, sowie das Ms. von Hiller mit 24 Nrn., aus welchem obiger Druck zum Theil hergestellt ist (Nr. 35 u. 36). Unter Nr. 37 besitzt dieselbe Bibl. eine Sammlung Duette in Partit. und unter Nr. 38 noch eine Sammlung Arien.

124. Druck Nr. 13, 250:

Le Delizie Dell Opere. | Being a Collection of all the Favourite Songs in Score, | Collected from the Operas Compos'd by | Lampugnani | Hasse | Pergolisi | Porpora | Prescetti | Vinci | Galuppi | Veracini | Leo | Bononcini. | Vol. I. || London. Printed for I. Walsh, in Catharine Street, in the Strand. |

$^2/_3$ des Titelbl. nimmt eine Abbildung ein: Orpheus in den Wolken, umgeben von den Künsten u. Wissenschaften; Kupferstich.

1 vol. in hoch fol. Partit. von 200 Seiten (S. 1—8 fehlen). Enthält nach dem vorhandenen Index 93 Arien aus Opern mit Orchesterbegl. von „Pergolisi, Leo, Lampugnani, Bononcini and Attilio" (Ariosti) nebst Angabe der Oper, doch sind im Text noch andere Komponisten aufgenommen, wie S. 18 Francesco Feo; bei den darauf folgenden Arien aber ist zum gröfsten Theil der Komponist nicht genannt, sondern nur der Name der Oper und der Sänger; die Feststellung des Autors bedarf daher noch einer genauen Prüfung.

In Brüssel f. Fétis Nr. 2847 befindet sich ein anderes englisches Druckwerk:

„The Summer's tale. A musical comedy. As it is perform'd at the theatre royal in Convent Garden. The music by Abel etc. For the harpsicord, voice, german flute, or violin. London, Walsh", s. d. 1 vol. in quer fol., in welchem Hasse auch vertreten ist.

Instrumentalwerke.

125. Mss. 9562m. 9556m. u. 9558m. 9579m. 9580m. (Kapsel.) 6 Lagen Papier, in hoch fol., einzeln geheftet. Kopieen von alter Hd. Klavierarrangements von Sinfonien aus den Opern:

Solimano 1753, Ciro (2 verschiedene in D. u. in Ad.), Leucippo, Ifigenia (? ohne Autor) und 1 Sinfonie ohne irgend eine Bezeichnung, weder der Oper noch des Autors.

126. Ms. 9589 (Kapsel.) 9 Stimmenbücher in hoch fol. Aeltere Kopie.

Sinfonia (Dd. $^4/_4$) a 9 Strom: 2 V., 2 Obois ô Flauti, 2 Corni, 1 Viola et Basso continuo et Ripieno del Sigr.... (Maestoso, als Einleitung, Allegro, Lento u. Allegro).

127. Ms. in hoch fol., ohne Nr., 2 Lagen Papier, Stimmen; enthalten

a) Sinfonia in Dd., 2 C., 2 V., Violetta e Basso.

b) Sinfonia in Gd, 2 V., Viola e Basso.

128. In Königsberg, Sammlung 475 p. 69 ist folgender Druck verzeichnet:

Raccolta delle megliore Sinfonie di più celebri compositori di nostro tempo. Accomodate all' Clavicembalo. Raccolta I. Nr. I—VI. Lipsia, Presso Giov. Gottl. Imm. Breitkopf. 1761. In Folio. Typendruck.

Enthält von Hasse unter Nr. II p. 7—8:

a) Sonata (in Dm.)

b) Sinfonia III. nel opera L'Eroe Cinese.

c) Sinfonia VI. nell' opera Ciro riconosciuto (im Klav.-Ausz.) Aufserdem befinden sich dort unter Nr. 39—43 die „Ouvertura" zum Oratorio La conversione, Partit. — zu Le virtù, Partit. — zu Serpentes, Part. — zur Oper Didone, Part. — Leucippo, Partit.

129. Das Institut für Kirchenmusik besitzt noch die Sinfonien

a) zur Oper Artemisia, Partit. in hoch fol. von moderner Hd., die Stim. von älterer Hd.

b) zur Oper Irene, (ex G) Part. u. Stim. von älterer Hd. in hoch fol.

c) zur Oper Il re pastore, Stim. von älterer Hd. mit dem Autornamen Wenceslao Hasse (sic?). In hoch fol.

d) Ouverture aus der Oper Olympiade, Klav.-Ausz. in quer fol. von moderner Hd.

130. A favourite Concerto for the Pianoforte. London printed for the Proprietors & sold by Harrison & Comp.

Privatbibl. des Herrn Prof. Dr. Wagener in Marburg.

131. Twelwe Concertos in 6 Parts for 1 German Flute, Violins I. II. Tenor with a Torough Bass for the Harpsicord or Violoncello. Opus III. London, J. Walsh.

5 Stb. in fol. In derselben Bibliothek.

132. Six Concertos set for the Harpsicord or Organ. London, J. Walsh.

In fol. 42 pp. In derselben Bibliothek.

133. Ms. 9595. 1 vol. in kl. hoch fol. von 40 Bll. Part. von älterer Hd. Enthält

a) Sei Sonate à Violino e Basso Di Adolfo Hafse.

Nr. 1 in Dd. (Andante, Lento, Allegro.) Nr. 2 in Am. (Allegretto, Adagio, Allegro, Allegro.) Nr. 3 in Bd., Nr. 4 in Hm., Nr. 5 in Gd., Nr. 6 in Dd. zu 3 und 4 Sätzen. Nr. 6 besteht aus Allegretto, Adagio und Menuetto mit 4 Variationen.

b) Sonata (Fd.) a V. e B. Di A. H. (Adagio, Allegro, Giga).

134. Landsberg $\frac{313}{8}$ Ms. 3 Stim. in quer fol.

Sonata à due Flauti, e Basso del Sig. Safsone (Em.)

135. Landsberg $\frac{313}{8}$ Ms. in quer fol.

„Sonata à due Traversieri e Basso del Sig. Gio. hadolfo hafse Detto il Safsone". (Dd.) Part. 4 Bll. nebst Stim. von älterer Hd.

136. Six Sonatas | or | Trios | for two | German Flutes | or

two | Violins and a Bass | Compos'd by Signor | Giovanni Adolffo Hasse || London | Printed for and Sold by I. Walsh Musick Printer and Instru- | ment maker to his Majesty at the Harp and Hoboy in Catherine | Street in the Strand. No. 658 |

3 Stb. in kl. hoch fol. Flauto traversa I. 18 Seit. Flauto traversa II. 16 Seit. Violoncello ò Cembalo (bez. Bass) 14 Seit. in 2 Exempl. Nr. 1 in Em., 4 Sätze. Nr. 2 in Cd., 3 Sätze. Nr. 3 in Ad., 4 Sätze. Nr. 4 in Gd., 4 Sätze. Nr. 5 in Ed., 4 Sätze. Nr. 6 in Dd., 4 Sätze (Adagio, Allegro, Adagio u. Allegro). Kupferstich.

Kgl. Bibl. Berlin.

137. Six Sonatas or Trios for two German Flutes or two Violins and a Thoroughbass for the Harpsichord. Opus III. London, J. Oswald.

3 Stb. in fol. In der Privatbibl. des Herrn Prof. Dr. Wagener in Marburg.

138. Sonata del Sign. Hasse für 2 Violini u. Basso.

Ms. in fol. Part. 4 Bll. G-dur, 4 Sätze.

Exempl. in Königsberg Nr. 44.

139. Ms. 9590 (Kapsel). 2 Bog. Partit. u. 4 Stim. in hoch fol. von älterer Hd.

Sounata (Sonata) a 4. Oboe, Violino, Fagotto con Basso, (in Fd. Allegretto, Adagio u. Allegretto).

140. Ms. 9596 (Kapsel). 2 Bog. in hoch fol. Stimmen von älterer Hd.

Trio ex F. Oboe et Flaut travers o 2 Flauti, Violino et Basso ($^3/_4$ Takt, Largetto, Allegro, Larget., Menuetto).

141. Landsberg $\frac{313}{8}$ Ms. in quer fol.

Concerto Con Mandolino Obligto. del Sigr. Safsone.

Part. 7 Bll. von jüngerer Hd. 1 Mandolino, 2 Viol. u. B. Besteht aus 3 Sätzen: Allegro, Largo u. Allegro.

142. Ms. 9600. 1 vol. in quer fol. von 86 Bll. Aeltere Hdschrift. Enthält:

1. Sonata per il Cembalo Del Sig. G. A. Hasse detto il Safsone. Cd. 2 Sätze.
2. dito, Cd. Allegro, Andante, Menuet mit Trio. Polonaise I. II.
3. dito, Gd. 2 Sätze.
4. dito, Ad. 2 Sätze.
5. dito, Ad. 2 Sätze.
6. dito, Fd. Allegro, Andantino, Allegro.
7. dito, Esd. Allegro, Moderato, Allegro.

8. Sinfonia per Cembalo (aus dem Oratorio i Pellegrini al St. Sepolcro) Cm. Adag. Allo.

9. dito (aus der Oper Alcide al Bivio) Dd., And., Allo. Lento, Allo.

10. dito (aus Ezio) Dd.

11. dito (aus Leucippo) Fd.

12. dito (aus Solimanno) Bd.

13. Ouverture del Oratorio St. Elena al Calvario (für Klavier, Cm.).

143. Ms. 199 c. 1 vol. in quer fol. Sammelbd. von verschiedenen Hd. 74 Bll. mit 17 Nrn. Davon ist die 3. u. 4. Nr. von Hasse:

a) Sonata per il Cembalo, in Es-dur, Bl. 11 (3 Sätze).

b) Sonata per il Cembalo (kopirt 1754) in Bd. Bl. 16 (2 Sätze: And. u. Allegr.)

Die übrigen Werke sind Klaviersachen von Galuppi, Kehl, Kirnberger, Matthielli, Rameau, Sorge, Wagenseil, Bellagradzai u. Joh Ernst Bach.

Die modernen Ausgaben im Einzeldruck und in Sammlungen siehe in meinem Verzeichniss neuer Ausg. alter Musikw. (Berlin 1871 p. 106) und die Nachträge im 9. Jahrg. der Monatsh., Register Seite 17.

Hermann Finck über die Kunst des Singens, 1556.

Vorbemerkung. Schon im 10. Jahrgang der Monatshefte erwähnte ich S. 162 in der Anmerkung, dass die ältesten Nachrichten nebst Beispielen über den Gebrauch der Coloraturen, d. h. eingestreute Verzierungen und Läufe beim Gesange, sich in Hermann Finck's theoretischem Werke: Practica Musica (Vitebg. 1556) im 5. Buche befinden. Eine sehr ausführliche Beschreibung dieses Druckwerkes habe ich in der Publikation, Band 8, Heinrich Finck, Vorwort, Spalte 13 gegeben. Bei einer genaueren Prüfung des Inhaltes obigen 5. Buches ergab sich, dass die dort ausgesprochenen Beobachtungen und Meinungen, die er in einem klassischen Latein wiedergiebt, von dem gröſsten Interesse sind und über die Ausführung der Gesänge, sowie über die Ansichten seiner Zeitgenossen sich die belehrendsten Aussprüche finden. Auf meine Bitte hatte Herr Raymund Schlecht die Güte, das betreffende Buch Finck's ins Deutsche zu übersetzen und theile ich die Uebersetzung sowie in der Beilage die Coloraturen und einen Tonsatz mit. Ueber die ersteren ist noch zu bemerken, dass die ersten Noten jeder

neuen Nummer bis zum Taktstrich, die einfache Niederschrift und das hinter dem Taktstrich Folgende die Ausführung mit Coloraturen ist. Letztere zerfallen oft in mehrere Arten, die ich mit a. b c. gezeichnet habe. Der darauf folgende Tonsatz: Te maneat, an dem Finck die Coloraturen verwendet, ist, wie ich bereits in Publikation Bd. 8 im Vorwort bemerkte, wahrscheinlich derselbe Satz, der sich in dem zum Theil vernichteten Manuscripte, Codex IV, Bl. 141 der Stadtkirche in Pirna befindet. Der Verlust ist hier um so beklagenswerther, da eine Gegenüberstellung des Originalsatzes mit dem hier verzierten von grofser Wichtigkeit wäre, wenn man auch aus dem colorirten den Originalsatz ohngefähr herzustellen im Stande ist. Die Unterlage des Textes gebe ich genau nach dem Originale, da Finck sagt, dass man jetzt mit gröfserer Sorgfalt den Text unterlegt, als früher. Wie weit die Sorgfalt damals ging, dafür ist das vorliegende Beispiel recht belehrend. Ferner habe ich dem Originale entgegen die Noten von den Achteln ab zusammengezogen und nicht jede Note einzeln gestrichen. Ganz besondere Schwierigkeiten bereitete die Feststellung der erhöhten Noten bei den Schlussformeln (Claussulae), da die eingestreuten Coloraturen den Eintritt der Schlussformel gleichsam verhüllen und verdunklen, so dass man erst bei genauer Prüfung und einiger Uebung den Beginn derselben bemerkt. Ich bin ferner von dem Grundsatze ausgegangen, der wohl überhaupt neuerdings zur allgemeinen Annahme gelangt ist, dass eine Erhöhung und Erniedrigung, wenn sie nicht gegen den Charakter der Tonart verstöfst, überall dort erlaubt ist wo sie zum Wohlklange beiträgt.

Die sich an den Tonsatz anschliefsenden Notenbeilagen sind Nachträge zu früheren Artikeln. Rob. Eitner.

Fünftes Buch
von der Kunst zierlich und angenehm zu singen.

Die Kunst recht und gut zu singen wird nicht blofs durch Regeln, die weder viel noch schwer sind, erlernt, als vielmehr durch Uebung, vielseitige Behandlung und lange Erfahrung. Da wir diese so selten mit einander verbinden, so kommt es, dass unsere Zeit und unser Geschlecht sehr wenige ausgezeichnete Musiker hervorbringt. Denn nicht jene verdienen den Namen von Musikern, welche kaum an den allgemeinsten Kunstregeln, wie man sagt, genippt haben und einen Gesang, auf dessen Erlernung sie viel Zeit und Mühe verwendet haben, wie ein Papagei absingen können, sondern nur den Künstlern

gebührt dieser Ehrentitel. Unter Künstlern verstehe ich aber — wie dieses bei den Gelehrten angenommen ist — jene, welche durch natürliche Neigung zu dieser Kunst hingezogen werden, und ihre natürlichen guten Anlagen vom zartesten Alter schon durch Kunst, öftere Anwendung und durch verschiedene und häufige Uebungen ausgebildet haben. Und was in allen übrigen Zweigen der Kunst von Wichtigkeit ist, dass Jemand sich eines Unterweisers und Lehrers bediene; so scheint es gewiss in dieser Kunst vom gröfsten Vortheile, dass der von Natur aus für die Musik Glühende einen erfahrenen Lehrer habe, dessen Nachahmung er sich gänzlich hingiebt. Ohne einen solchen werden die meisten nur geringe Fortschritte machen, wenn auch einige durch die gröfste Mühe und ausdauerndes Studium es zu irgend Etwas bringen; doch würden sie nicht zu jener Vollkommenheit gelangen, auf die sie sich hätten Hoffnung machen können, wenn Unterweisung und Nachahmung ihnen fördernd zur Seite gestanden wären. Unsere Behauptung bedarf keines weiteren Beweises und nicht mehrerer Beispiele, die Sache spricht für sich.

Vergleichen wir unparteiisch und unter Beiseitesetzung jeder besonderen Neigung die Musiker der früheren Zeit*) mit den Neueren. Wir gestehen beiden gleiche Naturgaben zu. Aber wie es kein Fachmann leugnen wird, dass man bei jenen mehr Kunst und Studium findet, so gestehen wir ohne Bedenken diesen den Preis in Lieblichkeit des Vortrages zu. Und man behauptet mit Recht, die Alten haben die Kunst erzeugt, die Neueren haben sie ausgebildet. Beiden Theilen bleibt also ihr Ruhm ungeschmälert, beiden schulden wir gleichen Dank. Auch darf man (in welchem Irrthum einige befangen zu sein scheinen) die Alten nicht sehr weit hinter die Neueren zurück stellen, denn was jene Vortreffliches erfunden haben, geniefsen wir heute. Sie legten zuerst das Fundament, aus festen Grundgesetzen gebaut und gaben so den neueren Musikern, die nach einer gediegenen Kenntniss der Kunst Verlangen tragen, die Gelegenheit, Akademien zu besuchen und unter Anleitung der Arithmetik, der Geometrie und anderer nothwendigen Hilfswissenschaften aus den Quellen selbst zu schöpfen; denn darauf ist die ganze Lehre von den Proportionen, von den Zeichen und vielen anderen Dingen erbaut, von welchen die Musiker unserer Zeit von heute und vor-

*) Aus einer Bemerkung, die Finck weiter unten macht, ersieht man, dass er unter den Musikern der früheren Zeit, oder wie er auch sagt „die Alten", das Ende des 15. und das erste Viertel des 16. Jahrh. meint, also Josquin Deprès und seine Schüler und Zeitgenossen.

gestern wenig halten und sie etwas zu nachläfsig lehren. Aber wie die Alten sich mit den Proportionen und den spitzfindigen und verwickelten Zeichen sehr viel beschäftigten, so geben sich die Neueren mit der Annehmlichkeit des Wohlklanges mehr Mühe und sind sehr eifrig und genau in Unterlegung des Textes, dass dieser mit den überstehenden Noten zusammenpasse und diese entgegen den Sinn des Satzes und die einzelnen Gefühle so genau als möglich ausdrücken. Obgleich dieses Streben den Alten nicht ganz abzusprechen ist, so muss man doch gestehen, dass sie sich mehr Freiheit erlaubten und sich nicht in so engen Schranken und Gränzen gehalten haben, wie die Neueren, denn die einmal erfundenen und überlieferten Künste haben sich mehr und mehr ausgebildet. Daher darf es Niemanden auffallend erscheinen, wenn wir die reichere und gewandtere Ausübung dieser Kunst den Neueren zuschreiben, welche so ausgezeichnete Künstler vor Augen hatten, die sie mit Auswahl nachahmen konnten, eines Vortheils, dessen die Erfinder der Kunst entbehrten.

Ich zweifle nicht, dass dieses, was ich hier im Allgemeinen nicht ohne Ueberlegung gesagt habe, mit dem Urtheile der Musikverständigen übereinstimmen werde. Welcher von den einzelnen Künstlern dem Anderen vorzuziehen sei und in welchem Fache sich einer auszeichne, darüber will ich mich nicht als Schiedsrichter aufwerfen, darüber möge jeder für sich entscheiden. Doch glaube ich, dass Josquin de Pratis,*) ein Mann von hohem Genie, ausgezeichneter Gelehrsamkeit und unermüdetem Studium diese Kunst mit soviel Geschick, als irgend einer emporgebracht und den neueren Musikern den wahren Weg gezeigt habe, was die grofsen Meister, welche aus seiner Schule hervorgingen, wie Nikolaus Gombert und andere es klar beweisen, deren ich schon oben erwähnte, als ich von der Erfindung der Musik sprach.

Es erübrigt mir hier nur noch etwas Weniges zur Vertheidigung der Deutschen zu sagen, welche seit vielen Jahrhunderten von den auswärtigen Völkern für völlig unmusikalisch (ἄμουσοι) gehalten wurden, und von denen man fortwährend glaubte, dass sie in dieser Kunst nichts Ausgezeichnetes leisten könnten. Daher ist jenes gewöhnliche Sprichwort, welches von einem unserer Nation wenig geneigten Beurtheiler ausgegangen, in aller Mund: Die Deutschen brüllen, die Italiener blöcken, die Spanier heulen, die Gallier singen.

*) Josquin Deprès.

Aber wie gar oft eine vorgefasste Meinung die Wahrheit anderwärtig beeinträchtigt, so begegnete es auch hier uns durch die Gewohnheit. Denn mit unbestreitbaren Gründen, und ebenso durch die Erfahrung selbst kann ich es bezeugen, dass unsere Nation an ausgezeichneten Genieen, die allen wissenschaftlichen Zweigen gewachsen sind, nicht minder fruchtbar sei, als Italien oder Gallien oder Spanien u. s. w. Und das behaupte ich nicht sowohl aus Liebe zum Vaterlande, als aus Eifer für die Wahrheit, was jeder zugeben muss, der sich mehr durch Aufrichtigkeit, als durch eigene Neigung in seinem Urtheile leiten lässt.

Aber damit die Sache klarer wird, betrachten wir die verschiedene Studienweise bei unseren Landsleuten und bei Fremden. Die meisten fremden Nationen achten vor Allem darauf, wohin sie die natürliche Neigung zieht, und geben sich sogleich von den ersten Jahren diesem Studium allein hin; auf dieses verwenden sie den vollen Eifer und all ihre Zeit, und weichen keinen Nagel breit davon ab; und so bringen sie es dahin, dass sie in dem Fache, dem sie die ganze Geisteskraft zuwenden, eine gründliche Kenntniss und fast eine vollkommene Einsicht erlangen. Die Deutschen aber haben eine andere Weise. Sie lassen sich nicht an ein Studium binden, sondern die meisten versuchen sich in mehreren Fächern, und wiewohl sie sich das Studium eines einzigen vorgenommen haben, so kennen sie doch auch die Grundgesetze der übrigen Künste. Diese Weise scheint auch mehr gebilliget werden zu müssen, da sie geeigneter ist ein umfassenderes Urtheil zu bilden. Dieses ist also der erste Grund, warum fremde Nationen nur einem Fache (wie hier in der Musik) sich hingebend, leichter in demselben Fortschritte machen, als unsere Männer, welche mehrere Studien zugleich betreiben.

(Schluss folgt.)

Mittheilungen.

* Ottomar Luscinius (Nachtgall auf deutsch) führt in seiner Musurgia von 1536 Seite 7 folgende Schüler Paul Hoffheimer's an: 1) Joannes Buochner apud Constantienses, 2) Joannes Kotter Argentinus apud Bernenses Helvetiorum, 3) Conradus apud Spirenses, 4) Schachingerus apud Patavienses, 5) Bolfgangus apud Vienenses Pannoniae, 6) Joannes Coloniensis apud Saxonum ducem. Diese Namenreihe hat bisher die verschiedenste Auslegung erfahren. Pölchau, der einstige Besitzer des Exemplares auf der kgl. Bibl zu Berlin, hat mit Bleistift folgende Notizen an den Rand des Buches gemacht: 3) ist Conrad Ohr, 5) Wolfgang Greffinger und 6) Johann Walther. Der Herausgeber der Hoffheimer'schen „Harmoniae poeticae", J. Achleitner in Salzburg (1868 in

8°), giebt im Vorwort S. 1 folgende Uebersetzung der Autornamen: Johann Buchner zu Constanz, Johann Kotter, Argentius von Bern, Conrad von Speyr, Schachinger von Padua, Wolfgangus von Wien, Johannes Coloniensis am herzogl. sächsischen Hofe. Soweit die geschichtliche Forschung reicht, lässt sich mit Bestimmtheit Folgendes feststellen: Johann Buchner war Organist in Constanz und zählte um 1515 zu den berühmtesten Komponisten (M. f. M. V, 108. x, 29).

Johann Kotter, Organist in Freiburg im Uechtland (M. f. M. VII, 123), war nach obiger Angabe aus Strafsburg gebürtig und lebte vor 1515 in Bern (Achleitner hält das Wort „Argentinus“ für einen neuen Autornamen).

Conrad in Speyer ist unbekannt. Conrat von Nürnberg z. B. war der Organist Paumann (M. f M. I, 116).

Schachinger, Schächinger, auch Schechinger in Passau (Padua kann man doch hier nicht gut unter „Patavienses“ verstehen). In Finck's Liederbuch von 1536 findet sich ein J. S., der für Schechinger gehalten wird, auch Egenolff und Forster bringen ein Lied von ihm und nennen den vollen Namen. In der Münchener Kapelle dienten zwei Schächinger [Schechinger] M. f. M. VIII, 75 (1). VIII, 117 (20 und 26) doch ist die Zeit (1550—1568) für den obengenannten Schachinger zu spät und werden wir darunter einen anderen suchen müssen. Die oben erwähnten Lieder dagegen können weit eher dem obigen Schachinger als den späteren Schächinger zugeschrieben werden.

Wolfgang in Wien. Grefinger, wie Pölchau vermuthet, könnte der Zeit nach wohl obiger Autor sein, doch wird er stets Wolff Grefinger genannt, nie Wolfgang.

Johann aus Köln, beim Herzog von Sachsen dienend, kann nimmer Johann Walther sein, da Walther ein Thüringer ist und erst 1496 geboren, also vor 1515 nicht schon unter die berühmten Männer gezählt werden kann. — Vervollständigungen und Verbesserungen obiger Angaben nimmt der Redakteur dieser Blätter mit Dank entgegen.

* Ein bisher unbekanntes Portrait Mozart's ist durch photographische Vervielfältigung in den Handel übergegangen. Der Besitzer des Originales ist der preufsische Kapellmeister Carl Eckert. Siehe Näheres: Neue berl. Musikztg., Bote und Bock 1879 Nr. 26.

* Herr Prof. Ludw. Erk theilt uns mit, dass sich auf der kgl. Landesbibl. in Düsseldorf ein Exemplar des seltenen geistlichen Liederbuches: „Nye Christlike Gesenge vnde Lede ... Dörch H. Vespasium, Lübeck 1571“ befindet. Siehe Wackernagel's Bibliographie zur Gesch. d. deutsch. Kirchenl. S. 370. Das dort genannte Exemplar in v. d. Hagen's Besitz ist jetzt in der kgl. Bibl. in Berlin.

* J. A. H. = Joh. Andreas Herbst, zeichnet sich in dieser Abkürzung in seinem 1637 erschienenen Lob- und Dankliede; kgl. Bibl. Berlin.

* Katalog CXXXVI. von Fid. Butsch Sohn (Arn. Kuczynski) in Augsburg enthält S. 19—23 eine Reihe interessanter älterer und neuerer Werke.

* Herr P. Sigismund Keller in St. Einsiedeln wird freundlichst ersucht. die Bibliothek angeben zu wollen, auf der sich jetzt die Sammelbände befinden, die einst dem Kloster Indersdorf O. S. B. in Schwaben gehört haben.

* Hierbei eine Beilage: Schletterer's Katalog etc. Titel mit Vorwort. Schluss.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W. Bernburgerstr. 9. I.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XI. Jahrgang.
1879.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 9.

Hermann Finck über die Kunst des Singens, 1556.

(Schluss.)

Auch das ist klar, dass bei fremden Völkern jenen Künstlern, die in irgend einem Fache sich auszeichnen, gröfserer Lohn in Aussicht gestellt ist, als bei uns.

Es darf also nicht auffallend erscheinen, dass sie mit solcher Hingabe, Emsigkeit und Ausdauer sich auf einen Gegenstand verlegen und alle Geistes- und Körperkräfte anstrengen, um Meister in demselben zu werden, denn die Ehre nährt die Künste, wie man mit vollem Rechte sagt.

Wie ich im Anfange meiner Abhandlung von der Musik redete, so will ich auch jetzt von ihr sprechen; jene also, welche bei den fremden Völkern sich in ihr auszeichnen, ernten ohne Zweifel die ausgedehnteste Frucht ihres Eifers und Fleifses. Es werden ihnen reichliche Stipendien verliehen, sie werden mit Einkünften und Ehrenstellen überhäuft; solche Belohnungen müssen jedenfalls geeignete Anlagen wecken und den Strebenden kräftigst anspornen. Aber bei uns stehen ausgezeichnete Künstler (um nicht mehr zu sagen) in keiner solchen Ehre und Hochschätzung; ja oft entziehen sie sich kaum der Gefahr Hunger leiden zu müssen. Doch kommt auch dieses noch hinzu, dass wenige unserer Landsleute Mühe und Ausdauer ertragen wollen, und obwohl sich viele an Anlagen auszeichnen, so kommen doch nur wenige zur wahren Fruchtbarkeit derselben. Andere, die tüchtige Anlagen besitzen und vor Lernbegierde brennen,

werden darüber oft nervenleidend und sind gezwungen, mitten im Verlaufe ihrer Studien die mit der schönsten Hoffnung betretene Bahn zu verlassen.

Wer diese Ursachen wohl überlegt, wird zugeben, dass nicht unserer Nation und unseren Anlagen die Schuld beizumessen sei, sondern dass man viel mehr die widrigen Sachverhältnisse zu beklagen, und jene zu tadeln habe, welche am Steuerruder sitzen, dass sie nicht mit gröfserer Freigebigkeit die schönen Künste fördern und tüchtige Talente unterstützen. Aber wenn auch bei unseren Landsleuten für die ausgezeichnetsten, angestrengtesten Arbeiten nur geringer Lohn ausgesetzt ist, so hoffen wir doch, dass einige der jüngeren Musiker unserer Nation sich hervorthun und glänzende Beweise ihres Talentes sowohl, als ihrer Gelehrsamkeit geben werden, welche sich nicht abschrecken lassen von der Undankbarkeit unserer Zeit, sondern im Hinblicke auf Gott sich aufrichten, indem sie hoffen, dass Gott für sie sorgen werde und ihre Arbeiten der Verherrlichung des göttlichen Namens zu weihen beschliefsen.

Aber damit wir unser Vorhaben, von dem wir durch unsere Einschaltung abgekommen sind, wieder aufnehmen, werde ich nun von der Kunst angenehm und elegant oder (wie einige wollen) zierlich zu singen sprechen. Dieses Lob mafsten sich in früheren Zeiten die auswärtigen Nationen allein an und schlossen die Deutschen davon vollständig aus. Damit sie aber einsehen, dass wir dieser Kunst nicht ganz unkundig sind, werde ich über dieselbe einige Regeln vortragen und die Art bezeichnen, wodurch jeder in diesem Fache sich üben kann.

Ich gebe aber zu, dass die Kunst angenehm und rein zu singen kaum ein ganzes Buch fassen könne. Aber wir wollen uns gegenwärtig mit diesen Prinzipien begnügen. Es wird sich vielleicht Zeit finden, dass wir mehr und vollkommneres über diese Sache sprechen können.

Damit aber die Jüngeren und Anfänger eine Anleitung haben, will ich für diesmal den Jünglingen einige Regeln und Anhaltspunkte in der Kunst angenehm und elegant zu singen geben, auf die sie, wie zu ihrem Ziele schauen können. Ich kann aber (mit Verlaub Einiger) die offenbaren Fehler und enormen Irrthümer derjenigen nicht umgehen und verheimlichen, welche die Gesänge, die sie in Hand und Munde führen, verdrehen und durch ungeeignete Singweise verschlechtern. Denn es geschieht oft, dass gute Gewohnheiten durch nicht beachtete schlechte Gewohnheiten verhüllt werden

Vor Allem mögen jene beachten, welche die Musikkunst üben, sei es im vier- oder mehrstimmigen Gesange, dass jede Stimme einem auserwählten und geschickten Sänger zugetheilt werde. Zum Beispiel ist der Discant von einer zarten und wohltönenden Stimme, der Bass aber von einer kräftigeren und volleren vorzutragen; die Mittelstimmen sollen ihre Melodieengänge mit gleichmäfsiger Stimme ausführen und sich bestreben, den äufseren Stimmen sich angenehm und wohlstimmend anzuschmiegen.

Die zweite Sorgfalt werde auf die Einhaltung des im Anfange bestimmten Tonverhältnisses gewendet, damit der Anfang vom Ende im Tone nicht abweiche, und die Stimme nicht im Geringsten falle oder steige, sondern die Harmonie wie bei einer gut intonirten Orgel ungestört und stetig bleibe. Es ist äufserst unschön, wenn man die Stimme bald verstärkt, bald nachlässt; besonders, wenn einer oder mehrere Sänger im Aufschlag oder Niederschlag fehlen, entsteht ein schlechter Gesang, eine hässliche Verwirrung und es fehlt viel, dass so ein angenehmer Zusammenklang entstehe.*) Ferner soll keine Stimme die andere übertönen oder durch ihr Geschrei stören. Man sehe daher zu, dass der Discant und der Alt nicht zu hoch aufsteigen oder geführt werden, noch dass sich keine Stimme so sehr anstrenge, dass manche Sänger ihre Farbe ändern, schwarz im Gesichte werden und ihnen der Athem auszugehen scheint. Wie ich nicht selten mit Bedauern und Unwillen bemerkte, dass die schönsten Gesänge durch Verzerren und Aufsperren des Mundes, Zurückbiegen des Kopfes, und durch meckerndes, barbarisches Geschrei von solchen verdorben und verunstaltet werden, die (nach vorgefasster Ansicht) brüllen und singen für ein und dasselbe halten; was sehr zu beklagen ist.

Die Bassisten aber murren und brummen wie eine in einen Stiefel eingeschlossene Hornisse, oder schnauben, wie zerborstene Blasebälge. Wie kann so eine Lieblichkeit, eine Schönheit, eine Anmuth der Gesänge möglich sein? Man verbessere diese Fehler; ein schöner Gesang kann durch keine so liebliche, durchgebildete und

*) Der Satz ist schlecht verständlich und fast scheint es als wenn eine Abwechselung von stark und schwach und deren Nüancirungen etwas in alter Zeit Verbotenes war. Damit würde auch eine Bemerkung Praetorius übereinstimmen, der die Einführung der Vortragszeichen und den Wechsel von forte und piano als etwas ganz Neues beschreibt und seine Ansicht darüber ausspricht. Siehe die Auszüge Jahrg. X, Seite 50. Der lateinische Wortlaut obiger Stelle ist folgender: Magna nimirum deformitas est, voce modo intensa, modo remissa uti, praesertim si unus pluresvè in Arsi et Thesi peccent, perperam canitur, confusio tetra sequitur, tantum ab est, ut suavis Symphonia futura sit.

gleichmäſsige Stimme gesungen und zum Vortrag gebracht werden, dass man es nicht noch besser wünschte.

Denn durch Gebrüll und Geschrei wird kein Gesang geziert, sondern mit Geist und Verstand müssen die Stimmen vereint werden: je höher eine Stimme steigt, desto stiller und lieblicher muss der Ton angesungen werden; je tiefer er hinabsteigt, desto voller sei auch der Ton; wie in einer künstlich gebauten, aus verschiedenen gröſseren und kleineren Pfeifen bestehenden Orgel die gröſseren Pfeifen die kleineren nicht unterdrücken und die kleineren durch ihren hohen Ton die tieferen nicht überschreien, so dass der Zusammenklang und der Wohlklang gleichmäſsig zum Ohre dringt, damit eine Stimme wie die andere, sowohl die Höhe als die Tiefe weich, ruhig und deutlich vernommen wird, wodurch die Gemüther der Zuhörer mit Wonne erfüllt und zu einem bestimmten Gefühle erhoben werden. Wenn dieses schon ein Orgelwerk leistet, wie viel mehr müssen Menschen, welche für Vernunftgründe und Belehrungen zugänglich sind, sich bestreben und bemühen, holperige und erschreckende Töne zu vermeiden, dagegen die Stimme elegant zu bilden und zu wechseln.

Es wird auch von Nutzen sein, folgendes zu merken. Wenn der Gesang mit einer glänzenden **Fuge** beginnt, so ist diese mit einer helleren, deutlicheren Stimme vorzutragen, als man es sonst gewöhnt ist, auch die folgenden Stimmen, welche in Folge der Fuge, dasselbe singen, wie die erste, sind auf gleiche Weise zu betonen. Dasselbe ist bei allen Stimmen zu beachten, so oft eine neue Fuge eintritt, damit der Zusammenhang und die Gesammtanordnung aller Fugen vernommen werden kann. Ferner werde der **Text** bequem untergelegt, nicht so, dass er direkt unter den Notenköpfen steht, wie im Choral, sondern so, dass von dem einen Sänger derselbe einer Fugenstimme untergelegt wird und die übrigen den Text den ihrigen gleicherweise anpassen. Namentlich werde auch beobachtet, dass bei Ueberwucherung des Textes durch die Noten man nicht *a*, *o* oder *u* im Munde führe, sondern stets diejenigen, wo es möglich ist passend und geschickt auf *i* oder *e* zu legen.

Keine Dir fremde Klausel stopfe mit gemischten Koloraturen voll, wenn Du nicht sicher bist, dass keine Misstöne entstehen, wie Quinten, Oktaven, oder leere Quarten. Maſse Dir auch nicht an, dass Du eine von einem ausgezeichneten Meister gehörte Klausel aufgreifest, und sie überall anwenden wollest. Diesen Fehler kann ich mit Worten nicht so gut ausdrücken, als durch Beispiele vor

Augen legen. — Welch hässliche ungeheuerliche Singweisen Einem täglich in die Ohren tönen, beobachtet man leider überall.

Es giebt auch unter den Autodidakten, welche keinen Lehrer haben, sondern nach Belieben singen, und Orgelkoloraturen, wenn sie auch fehlerhaft sind, auf den Gesang zu übertragen keinen Anstand nehmen, deren einige die schönsten Gesänge zerreifsen, nicht anders als wie junge Hunde einen Lappen.

Die Art, Koloraturen anzuwenden, hängt von der Geschicklichkeit, der natürlichen Anlage und der Eigenthümlichkeit des Einzelnen ab. Jeder hat seine eigene Weise. Viele sind der Ansicht, dass der Bass, andere, dass der Discant kolorirt werden müsse. Meine Ansicht aber geht dahin, dass alle Stimmen mit Koloraturen versehen werden können und müssen; aber nicht immer, nur an den zu bezeichnenden Stellen, auch nicht in allen Stimmen zugleich, sondern auf der geeigneten Stufe; die übrigen an ihren betreffenden Stellen, so dass eine Koloratur ausdrücklich und bestimmt von der andern gehört und unterschieden werden kann und dabei die Komposition intakt und ungestört bleibt.

Die Koloraturen theile ich in zwei Arten, in Kehlkoloraturen und Zungenkoloraturen.

Die Zungenkoloraturen werden in der Solmisation ohne Text angewendet, so nämlich, dass die Stufen: ut, re, mi, fa, sol, la nicht mit vollem Munde gesungen, sondern sehr leise und gleichsam abgebrochen aus dem Munde fliefsen.

Die Kehlkoloraturen werden beim Vortrage des Textes angewendet. Indem aber einige die Kehlkoloraturen dem Gemäcker einer Ziege nicht unähnlich ausführen, begehen sie keinen geringfügigen Fehler, denn man findet keine Lieblichkeit, keine Präzision und keine Eigenthümlichkeit der Koloratur, sondern vernimmt nur ein Rasseln und einen ungebildeten, unförmlichen Ton. Das Gesetz und das Wesen der Koloraturen verlangt aber, dass jeder Ton in der Kehle gebildet und beim Hervortreten aus derselben geschieden und ausdrücklich gehört werden kann. Daher werde ich über alle gebräuchlichen Klauseln und ihre möglichen Koloraturen Beispiele anführen.

Ferner ist noch zu bemerken, dass Niemand am Ende eines Gesanges etwas beifüge (den Künstlern allein steht dieses frei, welche den Gesang verbessern können) damit durch Misslaut die Melodie nicht zerstört werde.

Uebrigens beobachte man noch, dass am Schlusse eines Gesanges

alle übrigen Stimmen zugleich schweigen, nur der Bass kann um die Dauer einer langen Note etwas länger ausgehalten werden, was die Sänger sehr empfiehlt.

Was aber jenen in der That nothwendig ist, welche Chöre und Gesangvereine zu leiten haben, wie sie nämlich die Töne anzugeben haben, werde ich im folgenden Buche, in welchem ich von Aufsuchung, Erfindung und Komposition der Fugen handeln will, nachdem ich klar und ausführlich das Abwägen der Töne gezeigt habe.*)

Hier genüge zu erinnern, dass Koloraturen in Chören nicht ohne Misstöne eingeflochten werden können, denn wenn eine Stimme von Mehreren gesungen wird, so entstehen nothwendiger Weise verschiedenartige Koloraturen, wodurch die Annehmlichkeit und das Wesen des Tones verschleiert wird.

Es übrigt nun, dass ich von den Klauseln handle, welche bei den ausgezeichnetsten Musikern im Gebrauche sind und beibehalten werden müssen. Ihre wahre Natur und Eigenart (wie wohl es Unerfahrenen und selbst Erwachsenen befremdend sein wird) habe ich beigefügt. Diese Klauseln kannst Du nach Willkühr anwenden, nicht blos auf den Stufen, in welchen sie geschrieben sind, sondern ihre Verwendung dehnt sich sehr weit aus: auf die Sekunde, Terz, Quart, höher oder tiefer. Aber Du musst besonders darauf sehen, dass Geist und Augen auf die Stufen *mi* und *fa* wie auf eine Richtschnur geheftet seien, damit nicht eine mit der andern verwechselt werde; denn von diesen beiden Stufen hängt die ganze Musik ab. Ich würde diesen Gegenstand mit gröfserer Gelehrsamkeit und Schnelligkeit behandeln, wenn meine Ansicht ungegründet wäre; denn wenn Jemand einmal so weit vorgeschritten ist, dass er das Gesagte recht und passend anwenden kann, so ist nicht zu bezweifeln (wenn er nicht talentlos ist) dass er durch die tägliche Uebung eine gröfsere Gewandtheit und Fertigkeit erwerben könnte.

Ich werde also einige Klauseln mit ihren Koloraturen darlegen. (Siehe die Musikbeilage 1.)

Damit man aber die Anwendung dieser Koloraturen (wie man sagt) in den Gesängen selbst ersieht, werde ich sie beispielsweise in einem Motett mit so viel Anmuth und Wohlklang anwenden, als man verlangen kann; und ich hoffe, dass mein Bemühen billigen Beurtheilern angenehm sein werde. Es kann sich vielleicht so ein Scharfseher finden, der mit ängstlichem Fleifse alles durchsucht und

---

*) Dieses Buch ist nicht erschienen und ist das vorliegende das letzte.

lebendig alles seciren wollte, unter den eingeflochtenen Koloraturen etwas ausfindig machen könnte, was er tadeln zu können glaubte, wie man denn nichts so richtig und passend heifsen kann, dass es nicht könnte bekrittelt werden. Solche vermeintliche Verstöfse sah ich schon vorher, ehe mich jemand darauf aufmerksam machte, ja beging sie sogar mit Fleifs. Denn wenn die Koloratur gleichsam leicht vom Munde fliefst, und eine Stimme die andere weder durch zu grofse Nähe, noch durch zu grofse Entfernung in bedenkliche Intervalle zwängt, so kann Niemand einen Fehler (der sich etwa eingeschlichen) weder beachten noch für so bedeutend erachten, dass er nicht ohne Weihwasser vergeben werden könnte.

Daher darf es nicht wunderbar erscheinen, wenn bisweilen zu einem Quintchen oder Oktavchen eine Paralelle sich findet, denn die grofse Geschwindigkeit, mit der sie vorübergehen, macht die Dissonanz leicht gut; und ich hätte sie vermeiden können, wenn ich es nicht für besser gehalten hätte, an dieser Stelle einen Fehler zu machen (wenn es einer ist) als ungewöhnliche Intervalle zu gebrauchen, welche eine, wenn auch geläufige menschliche Zunge unmöglich hätte ausdrücken können. Ich vertraue aber, dass die geneigten Leser das Gegebene bereitwillig annehmen oder besseres lehren. (Siehe den Tonsatz in der Musikbeilage: Te maneat semper, in 2 Theilen.)

R. Schlecht.

Die Todten des Jahres 1878 die Musik betreffend.

Man wird mich gewiss nicht einer unnützen Arbeit anklagen, wenn ich als ersten Versuch das nachfolgende Verzeichniss veröffentliche und zugleich die Absicht hege, dasselbe von Jahr zu Jahr fortzusetzen. Wie schwankend und unzuverläfsig die Zeitungsnachrichten sind, die nicht unmittelbar von den Anverwandten des Todten selbst ausgehen, tritt erst zu Tage, wenn man die deutschen, französischen und italienischen Musikblätter unter einander vergleicht. Ich habe mich der gröfstmöglichsten Genauigkeit befleifsigt und die schwankenden Angaben genau verzeichnet, vielleicht findet sich der Eine und der Andere, der sich die Mühe nicht verdriefsen lässt, in Lokalblättern nachzusehen oder bei den Hinterbliebenen selbst Nachfrage zu halten, die Notizen zu verbessern. Jeglichen Nachtrag werde ich sorgfältig sammeln und später veröffentlichen. Aufgenommen habe ich in das Verzeichniss alle diejenigen, die sich in irgend einer Weise öffentlich

in der Musik ausgezeichnet haben, als Komponisten, Theoretiker, Kritiker, Historiker, Lehrer, Dirigenten, Instrumentisten, Sänger und Instrumentenmacher. Ich habe den Kreis eher erweitert als verengt, da die wenigen Zeilen, selbst wenn sie Niemanden nützen sollten, dem Todten wohl gegönnt werden. Schliefslich bitte ich noch, mich bei der Fortsetzung der Arbeit durch Zeitungsausschnitte fleifsig unterstützen zu wollen. Eitner.

Abkürzungen der citirten Zeitschriften.

Bock = Neue berliner Musikzeitung.
Echo = Berliner Musikzeitung, Schlesinger.
Hahn = die Tonkunst. Wochenschrift.
Kahnt = Neue Zeitschrift für Musik.
Menestrel = Le Ménestrel Journal du Monde musical. Paris, Heugel et fils.
Revue = R. et Gazette musicale. Paris, Brandus.
Ricordi = Gazetta musicale di Milano.
Signale = S. für die musik. Welt. Leipz., B. Senff.
Wochenblatt = Musikalisches W. von Fritzsch in Leipzig.

Aylward, William, Violinist, st. 12. April in Paris.

Baneux, Gustav, Hornist, st. zu Paris.

Bazin, François-Em.-Jos., st. am 2. Juli zu Paris. Signale fälschlich „2. Sept.“ Biogr. s. Fétis u. Pougin.

Beaupuis, Giuseppe de, st. im Sept. in Neapel. Biogr. s. Pougin.

Belloni, Erminio, Violinist u. Musikdirektor in Triest, st. 5. Sept. daselbst. (Nach Kahnt „Beloni, 46 Jahr alt“.)

Benoist, François, Prof. des Orgelspiels am Conservatorium zu Paris, st. im April daselbst. Necrolog: Revue p. 150, Geburtsjahr ist aber nach Fétis: 1794.

Bibl, Andreas, Organist in Wien, st. daselbst.

Blaes-Meert, gen. Meerti, Frau, Sängerin, einst von Mendelssohn sehr geschätzt, st. im November in Brüssel, 62 Jahr alt.

Baretti, Fräulein Blanche, Sängerin, st. in Paris.

Blasis, Carlo de, st. Anfang des Jahres zu Cernolio am Comer See. Biogr. s. Pougin.

Brah-Müller, Gustav, Komponist, st. 1. Nov. in Berlin. Geboren 7. Oct. 1839 zu Kritschen (nicht Kretschin) bei Oels in Schlesien.

Brenner, Jenny, ehemalige Coloratursängerin an deutschen und österreichischen Bühnen, zuletzt in Prag engagirt, st. d. 26. Jan. im Alter von 50 Jahren zu Kronstadt in Siebenbürgen.

Buckel, Julius, Organist in Winterthur, st. daselbst am 31. Juli, 38 Jahr alt, (nach andern 67 Jahr alt.)

Calamosca, Giovanni, Komponist, st. zu Imola 33 Jahr alt.

Callcott, William, Komponist u. Violinist, st. 30. Octob. in Gravesend, 78 Jahr alt.

Cantù, Giacomo, Kirchenkomponist, st. Ende Dezember in Urgnano (Bergamo).

Coninck, Pierre Franç. de, Pianist, st. 2. Juli in Ixelles-les-Bruxelles, 68 Jahr alt.

Dachauer, Louis, Organist u. Komponist in Amerika lebend, st. 12. Aug. in Nancy in Folge eines Unglückfalles, 41 Jahr alt.

Decker, Constantin, st. 28. Jan. in Stolp. Biogr. s. Fétis, Necrolog s. Kahnt p. 186.

Deprosse, Anton, Komponist, geb. 18. Mai 1838 in München. Lebte lange in Gotha, ging dann nach Berlin und gab Gesangunterricht, st. daselbst am 23. Juni. In der Liedkomposition war er hervorragend.

Desolme, Charles, ehemaliger Gründer u. Herausgeber der Zeitschrift „L'Europe artiste", st. zu Paris Anfang 1878.

Dessirer, Hippolyte, Violinist, später Gesanglehrer am pariser Conservatorium, st. im Februar zu Villemomble. Geb. 1808. Necrolog im Menestrel p. 120.

Devasini, Giuseppe, Kirchen- und Opern-Komponist, wahrsch. derselbe, den Fétis ohne Vornamen anführt (B. III, 9), st. 21. Juni in Cairo (nach der Revue p. 232; die deutschen Blätter schreiben fälschlich „den 24. Juni").

Dieppo, Ant. Guillaume, Posaunist am pariser Conservatorium, st. im Februar in Dijon (Revue p. 71. Biogr. im Fétis).

Does, C. van der, Komponist u. Pianist, st. 30. Jan. 60 Jahr alt im Haag. (Kahnt* schreibt „6. Febr.")

Dunkler, Franz, st. 16. Sept. im Haag. Biogr. s. Pougin.

Elsler, Therese von Barnim, st. im Nov. in Meran.

Erk, Friedrich, geb. 8. Juni 1809 in Wetzlar, st. 7. Nov. 1878 in Düsseldorf, bekannt durch die Herausgabe von Schulgesängen in Gemeinschaft mit seinem Bruder Ludwig.

Eslava, Hilarion, Musikgelehrter, Komponist, Director des Conservatorium in Madrid, st. am 23. Juli daselbst (Menestrel 288. Revue 239. Biogr. Fétis).

*) Die Kahnt'schen Notizen leiden vielfach an Ungenauigkeit und ist daher den abweichenden Daten wenig Gewicht beizulegen.

Esnaola, Juan P., Komponist, st. im August 76 Jahr alt in Buenos-Ayres. (Revue 262. Ricordi fälschlich „Emaola". Kahnt S. 395 nimmt den Vornamen Eslava's und den Zunamen Esnaola's und macht daraus einen neuen Autor).

Espagne, Franz, Custos der musik. Abtheilung der kgl. Bibl. zu Berlin, geb. 21. April 1828 zu Münster, st. 24. Mai. (Echo 254).

Filippi, Filippo, Komponist, Violinist u. Instrumentenmacher, st. im Febr. zu Rom.

Fliege, Hermann, st. in St. Petersburg.

Flemming, Fritz, Contrabassist am Operntheater zu Berlin, st. 2. Juli daselbst.

Fölck, C. F., ehemaliger Director eines Privatorchesters in Leipzig, st. daselbst d. 15. Oct., 80 Jahr alt.

Frackmann, Woldemar, Pianist, Lehrer u. Inspector am Conservatorium in St. Petersburg, st. daselbst am Ende des Jahres.

Fröhlich, Josefine, Sängerin, st. 70 Jahr alt am 14. oder 21. Mai in Wien (Echo 230, die beiden Daten sind ein „Dienstag" in der angegebenen Zeit).

Fummo, Antonio, Pianofortebauer st. zu Neapel.

Gabrielsky, Julius, Flötenvirtuos, ehemals Kammermusicus am Operntheater in Berlin, st. den 26. Mai, 71 Jahr alt.

Ganetti, Sängerin, st. in Bordeaux (nicht in Marseille).

Gautier, Eugène, Komponist, Kritiker und Prof. am Conservatorium zu Paris, st. d. 1. April daselbst, nach dem Wochenblatt; den 3. April, nach den Signalen. Der Menestrel (152) und die Revue (111) bringen ausführliche Necrologe, doch keine zeigt das Datum des Todes an. (Biogr. Fétis und Pougin.)

Gebauer, Ernst, Redacteur des „Echo des Orphéons", st. am 30. April in Paris, 49 Jahr alt.

Gerke, Otto, Komponist und Violinspieler, seit 1856 in Paderborn thätig, st. daselbst d. 28. Juni. Geb. d. 13. Juli 1807 in Lüneburg.

Giamboni, Augusto, Clavierpädagoge, st. im April zu Florenz.

Harriers-Wippern, geb. Wippern, einst Primadonna der berliner Hofbühne, st. am 5. Octob. in Göbersdorf in Schlesien, wo sie die Genesung von ihren Leiden suchte. (Bock S. 324).

Haumann, Theodor, Violinvirtuose, geb. 3. Juli 1808 zu Gent, st. 21. Aug. in Brüssel.

Heckenast, Gustav, Musikverleger in Pressburg, st. daselbst.

Heinze, Gustav, Pianist u. Komponist, st. d. 10. April in Dresden, 44 Jahr alt.

Heissler, Carl, Violinist u. Lehrer am Conservatorium in Wien, st. daselbst den 13. Nov., 56 Jahr alt.

Hermann, Eduard, Violinist, st. in Brüssel den 18. Sept., 66 Jahr alt.

Herrmann, Gottfried, Komponist u. Kapellmeister, st. in Lübeck am 7. Juni (nach Kahnt den 6., Necrolog ebendort S. 458. Biogr. siehe auch Oscar Paul's Handlexik. d. Tonk.).

Holstein, Franz von, Opernkomponist, früher Officier, st. in der Nacht vom 21. zum 22. Mai in Leipz. Biogr. Signale 609.

Hünten, Franz, der bekannte Klavierkomponist, st. d. 22. Februar in Coblenz (Signale 275. Echo 130).

Hutschenruijter, Wilhelm, Komponist u. Kapellmeister, geb. 25. Dez. 1796 (nach Oscar Paul den 28.) st. den 18. Nov. in Rotterdam (nach dem Wochenblatt den 8. Nov.).

Jäger, Hermann, Violoncellist in Elberfeld, st. daselbst Anfang des Jahres 1878.

Janatka, Johann, Hornist am Conservat. in Prag, st. daselbst d. 29. Juli.

Karzeff, Nicolaus, Redacteur der Zeitung „die musikalische Welt", st. am 16. März in St. Petersburg.

Kiven, Louis Hubert, Kapellmeister an der Kathedrale in Antwerpen, st. 9. Dez., 49 Jahr alt.

Kocijancic, Josef, Liederkomponist, st. in Görz.

Kolbe, Oscar, Klaviervirtuose und Komponist, st. den 2. Jan. im Alter von 41 Jahren zu Berlin.

Krumbholz, Theodor, Violoncellist, st. d. 18. April in Stuttgart.

Küster, Hermann, st. 17. März zu Herford. Necrologe: Kahnt 175. Bock 102.

Kuhlau, Friedrich, Violoncellist in Kopenhagen, st. daselbst im Juli.

Lamazou, Pascal, Sänger, st. 20. Aug. zu Paris. (Revue 271).

Lavinié, J. B., Musikalienhändler zu Paris, st. am 3. April daselbst, 73 Jahr alt. (Revue 111).

Leichssenring, Julius, Hornist am leipziger Stadttheater, st. d. 6. Sept. in Reudnitz bei Leipzig.

Leonardi, Luigi, Organist in Bologna, st. Anfang des Jahres 1878 daselbst.

Lidel, J., st. am 25. Aug. in London.

Lindblad, Adolf Frederik, schwedischer Liederkomponist. Geb. d. 1. Febr. 1801. Studirte Musik in Upsala, Berlin u. Paris. Lebte

in den letzten Jahren seines Lebens auf dem Gute Löfvingsborg bei Skeda in Ostgotland, woselbst er am 23. Aug. starb (nach Bock 287; nach dem Menestrel 334: den 24. Aug.). Nach Mendel, Mus. Con.-Lex. u. Musiol, Musikgesch., st. er schon im Jahre 1864.

Lindner, August, Violoncellist und Komponist, Mitglied des k. Orchesters zu Hannover und seit 41 Jahren daselbst thätig, starb im Juni daselbst, 58 Jahr alt.

Löhmann, Franz, städtischer Musikdirektor in Riga, Komponist, st. daselbst am 7. August (nicht 7. Sept. wie manche Blätter schreiben). Siehe Kahnt 362.

Manzoni, Andrea, Prof. der Musik in Turin, st. daselbst im Juni.

Marini, Giuseppe, Tenorist, starb (im Nov.) in Livorno.

Marter, Theodor, grofsherz. oldenburgischer Kammermusiker Violoncellist, st. in Wriezen a/O. am 15. Januar.

Martucci, F., Pianist, st. in Monferrato, 23 Jahr alt.

Masseangli, Abate Masseangelo, Musikliterat, st. den 17. Juni in Camaiore. (Ricordi 240).

Maurer, Louis, Violinvirtuose und Komponist, st. d. 25. Octob. in St. Petersburg im 90. Jahre seines Lebens. (Biogr. im Ledebur).

Mayand, Edmond, ehemaliger Musikverleger, Sekretär der Société des auteurs, compositeurs etc. zu Paris, st. im Anfang des Jahres 1878 im Alter von 72 Jahren.

Mazzucato, Alberto, Director des Conservatorium zu Mailand, st. daselbst in der Nacht vom 31. Dez. 1877 bis 1. Januar 1878. (Revue 8).

Methfessel. Es ist unmöglich aus dem Wirrwarr, den die Zeitungen bringen, klar zu werden. Ein Albert M. ist bekannt durch seine Männer-Quartette, er soll Musikdirektor in Bern gewesen sein und starb nach Ricordi und Hahn am 19. Nov. daselbst, 72 Jahr alt. Das Wochenblatt macht einen Adolph M. daraus, Musikdir. in Bern und Violoncellist, st. d. 17. Nov. daselbst, 72 Jahr alt. Das Echo (509) zeigt einen Ernst M. an (ein E. M. hat auch Männer-Quartette geschrieben) Musikdir. in Bern, st. 19. Nov., 72 Jahr alt. Hahn führt noch einen Methfessel mit dem Vornamen S. an und sagt: Bruder des bekannten Komponisten für Männergesang, st. 72 Jahr alt in Bern. Wer kann darüber genaue Auskunft geben?

Michel, Fräulein Laure, Komponistin und Directrice eines Damenorchesters, st. im Febr. zu Rouen.

Moniot, Eugène, dramatischer Schriftsteller, Komponist und Pianist, st. Ende Nov. zu Paris, 58 Jahr alt.

Moriani, Napoleone, Tenorist, st. in seiner Geburtsstadt Florenz im März, im Alter von 70 Jahren.

Müller, August, Pianist in Ems, st. daselbst d. 1. Nov.

Neeb, Heinrich, Komponist von Männerchören, der Nestor der Gesangvereins-Dirigenten in Frankfurt a/M., st. das. am 18. Jan., 70 Jahr alt. (Signale 139 u. Biogr. im Oscar Paul).

Niederheitmann, Friedrich, st. in Aachen. (Kahnt 436).

Papier, Louis, Organist an der Thomaskirche in Leipzig, st. daselbst am 13. Febr. Nachfolger im Amte wurde Wilhelm Rust in Berlin, der Herausgeber der Bach'schen Werke.

Pensotti, C., st. 65 Jahr alt in Mailand.

Petroff, Ossip, Bassist, st. 11. März in St. Petersburg, 71 Jahr alt.

Potier, Henri, Komponist und Gesanglehrer am pariser Conservatorium, st. daselbst am 8. October (Menestrel 374. Revue 332. Biogr. Fétis).

Portaluppi, Ernesto, Komponist u. ehemaliger Organist am Dom zu Mailand, st. im Februar zu Paris.

Proch, Heinrich, Liederkomponist und Kapellmeister in Wien von 1837—1870, st. am 18. Dez. in Wien. (Signale 24). Die Tagesblätter nennen den Geburtsort: böhmisch Leipa.

Raejntroph, Fortunato, Komponist in Neapel, st. im März, 66 Jahr alt. (Kahnt schreibt: Reejetroph).

Rahles, Ferdinand, Musiklehrer u Schriftsteller, einst ein Freund Mendelssohn's, lebte in London seit 1841 und st. daselbst am 19. März, 70 Jahr alt.

Reejetroph, siehe Raejntroph.

Renard, Louis, Komponist, Kapellmeister am Invalidendom in Paris und ehemals Contrabassist am pariser Conservatorium, st. am Ende des Jahres 78 daselbst, 62 Jahr alt.

Reuschel, Johann, Violoncellist, st. d. 7. April zu Paris.

Rogé, siehe Tajan.

Ryssens, Gommaire, Tonkünstler zu Antwerpen, st. im 45. Jahre am 24. März daselbst.

Sariotti, Baritonist der Petersburger Oper, st. d. 11. Febr. daselbst.

Schereck, Max, Violinist, st. Mitte September in Posen, 39 Jahr alt.

Schiedmayer, Pianofortefabrikant, st. in Stuttgart im Alter von 56 Jahren.

Schmidt, Wilhelm, Kapellmeister in Glachau, st. d. 12. Dez. daselbst.

Schneider, Louis, Hofrath, st. d. 16. Dez. in Potsdam. (Signale 1131, Vossische Zeitung, Berlin 1879 Nr. 14, 2 Beilage).

Schubert, Franz, Violinist, Concertmeister am dresdner Conservator., geb. 1808 in Dresden, st. im April daselbst.

Schwarz, Wilhelm, einst Gesanglehrer, später Bureaubeamter bei Stroufsberg; 11. Mai 1825 in Stuttgart geboren, starb den 4. Jan. zu Berlin.

Sczadrowsky, Heinrich, Komponist und Gesanglehrer, st. d. 3. Juli in Rorschach (Schweiz).

Seiz, Musikdir. u. Organist in Reutlingen, st. d. 25. März (Wochenblatt: 22. März), 77 Jahr alt.

Solera, Thémistocle, Operntextdichter, von denen Verdi mehrere komponirt hat, st. im April zu Mailand. (Menestrel 215. Revue 134).

Speyer, Wilhelm, Liederkomponist, besonders für Männergesang, st. d. 4. April (Wochenblatt: 5. April, Bock: 8. April begraben) in Frankfurt a/M. im 88. Lebensjahre. Er war einer der Gründer der Mozartstiftung.

Stadtfeld, B., ehemaliger herz. nassauischer Kapellmeister, st. 8. Nov. in Wiesbaden, hochbetagt.

Stöcker, Theodor, Pianofortefabrikant zu Berlin, st. d. 11. Mai daselbst.

Straufs, Henriette, ehemals Sängerin in Wien, später die Frau Joh. Straufs', st. 4. April in Wien.

Tajan-Rogé, Musikschriftsteller, Mitbegründer der Société des concerts du Conservatoire, st. im März oder April in Paris, 75 Jahr alt.

Tempia, Stefano, Komponist u. Theoretiker, st. den 25. Nov. zu Turin.

Tietz, Philipp, Komponist u. Gesanglehrer, st. d. 14. Juli in Hildesheim.

Tilmant, Théophile Alexandre, früher Kapellmeister der komischen Oper in Paris, geb. 1799 zu Valenciennes, nicht 1808 wie gewöhnlich angegeben wird (Revue 150), starb im Mai in Asnières.

Triebert, Frederic, Instrumentenmacher von Blasinstrumenten, Bruder des Charles-Louis, st. zu Paris, 65 Jahr alt.

Trivulzi, Antonio, (Kahnt: Tribulzi) Gesanglehrer, st. den 18. Jan. in Meiland (nach Bock u. Kahnt: den 10. Jan.).

Val, Antonio de, Kapellmeister in Venedig, st. daselbst im Juli.

Vanelli, Don Giuseppe, Priester und Musiklehrer in Meiland, st. zu Anfang des Jahres 78 daselbst.

Venzano, Luigi, Komponist u. Violoncellist, st. am 26. Jan. in Genua. (Revue 39).

Villoing, Alexandre, einstiger Lehrer von Anton u. Nicolaus Rubinstein, Verfasser einer Klavierschule, st. a 8. Oct. in St. Petersburg.

Weber, Victor, st. d. 20. Febr. in Strafsburg. Necrolog: Le Menestrel 111.

Wildauer, Mathilde, Sängerin in Wien, st. am 23. Dez. das. (Signale 1879, 28).

Willmers, Rudolph, Komponist u. Pianist, st. den 24. Aug. in Wien im Krankenhause.

Wilson, Henri, Organist u. Kirchenkomponist zu Hartford (V. St. Nord-Am.) st. daselbst am 2. Jan. (Geb. 2. Dez. 1828 zu Greenfield, Signale 219.) Das Wochenblatt S. 117 sagt: st. d. 2. Febr.

Wippern, siehe Harriers.

Zappata, Filippo, Opernkomponist, st. im Nov. in Comacchio. (Ricordi 414).

Zilmant, Theophile Alex., Kapellmeister, st. im Mai in Paris.

Mittheilungen.

* In dem Buche von P. A. Thomas über die Mauritiuspfarre in Cöln findet sich folgende Notiz: Ihm (nämlich Halias), dem zweiten Abte von St. Pantaleon 1021—1042, einem Schotten, der zugleich Abt von Grofs-St. Martin war, folgte Aaron 1042—1052, ebenfalls ein Schotte aus dem Kloster St. Martin. Er war ein grofser Kenner und eifriger Förderer des Kirchengesanges und schrieb mehrere Werke über diesen Gegenstand, von denen eines: „Ueber den Nutzen des Gesanges und über die Weise zu singen und zu psalliren" in der Bibliothek des Klosters von St. Martin bis zu dessen Auflösung aufbewahrt wurde. Papst Leo IX. schenkte dem kunstsinnigen Abte zur Anerkennung seiner Verdienste um die Hebung dieses Zweiges der kirchl. Liturgie das von ihm selbst komponirte Officium (cantus nocturnalis) des h. Papstes Gregor des Grofsen, woraus missverständlich geschlossen wurde, der gregorianische Kirchengesang sei durch den Abt Aaron zuerst in Cöln eingeführt worden. Vgl. Tritheim Chron. Hiro. ad ann. 1055 u. Aebte von St. Martin. Köln. Blätter, Belletr. Beilage 1861. S. 277.

W. Bäumker.

* In der Revue et Gazette musicale de Paris, Nr. 28, finden sich zwei ins Französische übersetzte Briefe eines Jérome de Cockx an Jan van Stiegen in Antwerpen ohne Datum, welche Eduard Fétis entdeckt haben soll. Sie handeln über Luther und seine musikalische Thätigkeit und de Cockx giebt sich das Ansehen

eines Augenzeugen, der seinem Freunde die Erlebnisse seines Aufenthaltes in Wittenberg schildert. Albert Hahn veröffentlicht den ersten der Briefe in seiner Tonkunst Nr. 32, theils im Auszuge, theils in wörtlicher Uebersetzung ohne Angabe irgend einer Quelle oder eines erklärenden Vorwortes. Die Mystification müsste mit gröfserer Geschichtskenntniss ausgeführt sein, um sich nicht auf den ersten Blick als Machwerk, und zwar als ein recht schwaches, zu charakterisiren. Es verdient nicht des Nachweises seiner Unechtheit. Sehr bezeichnend für Albert Hahn ist es, dass er der Erste ist, der auf die Leimruthe geht; er wird zwar bald Gesellschaft bekommen und darin vielleicht einen Trost finden, den wir ihm von Herzen gönnen. Die Sache hat eine grofse Aehnlichkeit mit Ortlepp's Monstre-Concert bei Dresden.

* Die Allgem. musik. Zeitung (Leipzig bei Rieter-Biedermann) bringt folgende historische Artikel:

1. Die Hamburger Oper unter der Direction von Joh. Sigmund Kusser. 1693—96. Nr. 25. 26.

2. Die Musik der alten abyssinischen Kirche. Nr. 24, mit Musikbeisp.

3. Die Musikausübung auf dem Gymnasium in Hamburg vom 16. bis zum 18. Jahrh. Nr. 22.

* Die musikalischen Handschriften der k. Hof- und Staatsbibliothek in München beschrieben von Jul. Jos Maier. Erster Theil. Die Handschriften bis zum Ende des XVII. Jahrhunderts. München 1879. In Commission der Palm'schen Hofbuchhdlg. In gr. 8°, VIII u. 376 Seit. Wir wollen dies so wichtige Werk heute nur mit einigen Worten anzeigen und im Allgemeinen auf den Inhalt aufmerksam machen. Der Katalog umfasst 278 Nrn. Davon gehören die meisten der Mensuralmusik an, nämlich Nr. 1—132, die aus Messen, Magnificat, Antiphonen, Psalmen, Hymnen, Motetten u. a. bestehen, darauf folgen 66 Nrn. mit Villancicos, meist aus dem 17. Jahrh. „Villancicos sind Lieder auf hohe Kirchenfeste in spanischer Sprache; sie bestehen aus einem Chorsatz, einem Mittelsatz für Solo oder Soli und aus der Wiederholung des ersten Chorsatzes; dem Ganzen geht zuweilen eine Introduction voraus". Begleitet werden die Chöre vom Bassus continuus, auch von Violinen und Blasinstrumenten. Diesen folgen 19 Nrn. mehrstimmige Lieder-Sammlungen mit deutschen, französischen, italienischen und spanischen Texten, darunter finden sich die ältesten Musikhandschriften der Bibliothek, nämlich Nr. 201, 201a und 203; sie gehören dem 15. Jahrh. an und ist die Erstere sogar noch weiter zurückzudatiren. Diesen folgen 21 Nrn. Opern, Cantaten und Arien, 71 Nrn. mit Instrumentalwerken, meist in Tabulatur, und den Schluss bilden 8 Tractate über Musik.

* Verbesserungen und Zusätze zu dem Artikel „Hasse's Werke" in den Monatsheften Nr. 5—8 werden im Laufe des Monats September gefälligst erbeten, da dem Octoberheft ein besonderer Index nebst etwaigen Nachträgen beigegeben werden soll.

* Catalogo di G. G. Guidi in Florenz 1879, enthält 606 ältere und neuere praktische, theoretische und geschichtliche Musikwerke.

* Hierzu eine Noten-Beilage zum Artikel Hermann Finck.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W. Bernburgerstr. 9. I.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

I. Schlussformeln mit Coloraturen

aus Hermann Finck's „Practica Musica," Vitebg. 1556.

(Mitgetheilt von Rob. Eitner)

1. 2.

3. 4.

5. 6.

7.

8.

9.

a.

b.

vel sic

c.

vel sic

d.

vel sic

10.

11.

12.

13.

14.

a.

b.

vel

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

(sic?)

22.

23.

24.

a.

b.

vel sic

25.

26.

27.

28.

29.

30.

31.

32.

a.

b.

vel sic

c.

(sic)

33. a.

b. *vel sic*

34. a.

b. *vel sic* 35.

36.

37.

38. a.

b. *vel sic* 39.

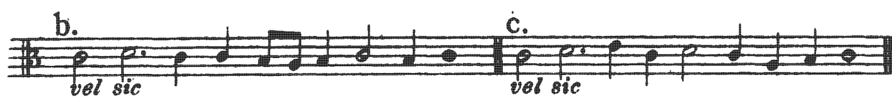
40.

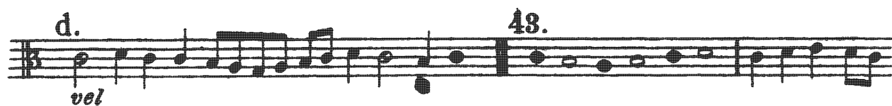
a.

b. *vel sic*

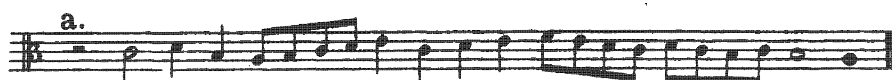
41.

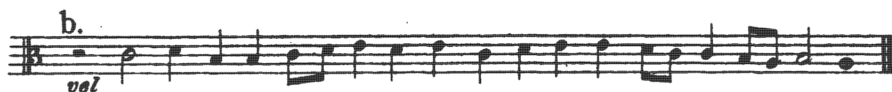
42. a.

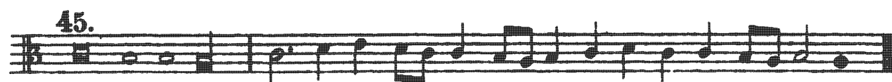

b.
vel sic
c.
vel sic

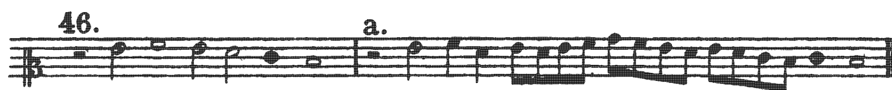

d.
vel
43.

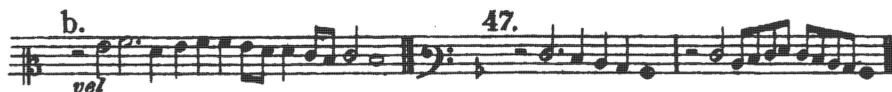

44.

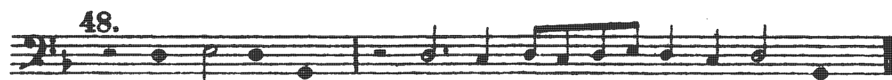

a.


b.
vel

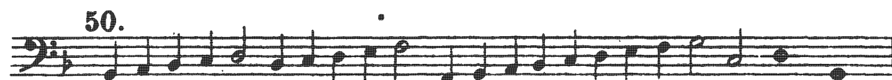

45.

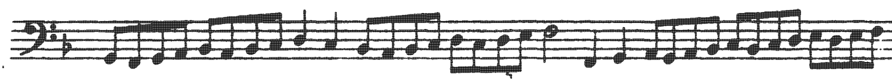

46.
a.

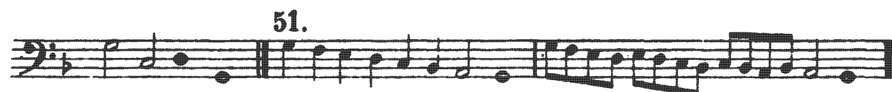

b.
vel
47.


48.


49.


50.




51.

2. Motette von Hermann Finck
mit Coloraturen.

+) Originalschlüssel.

Prima pars.

Discantus. Te maneat semper ij

Altus. Te

Tenor.

Bassus.

maneat semper ij ij

ij

Te maneat semper

ij ij (♭?) ij

ij ij

ij ij

Te maneat semper ij

ij ij

ij

(sic)

te maneat semper ij

ij te mane -

(sic)

te maneat semper

te mane - at te maneat semper

ij te

at sem - per

ij ij

ij ij

mane - at semper ij

te mane - at semper *) 3

(sic)

ij ij

(sic)

te mane -

te

ij ij ij ij

ser -

at semper

maneat semper ij

*) geschwärzt.

van - te
ij
ser - van - te ij
ser -

ser - vante
ij ij
ij
servan-te
ser - - van - te
van - te ij

servante
Ec-
ij ij
ij
ser - van - te

cle-si-a Chri - - -
ec - cle - si - a Christe
ecclesia Christe
ecclesia Christe

*) geschwärzt.

ste
in.ser.tos.que
in - ser.tosque
ij
in.ser.tos.que
ij
in.ser.tos.que
ij

insertosque
ij
in -
insertosque
insertosque
insertosque

ip - - - si
sertosque ip - si
nos
ip - si

nos
tua
tua
dex - tra
nos
tua
nos.

dextra

tegat

dextra te - -

tua nos tu - a

te - - -

- gat nos

nos tu - a

- - - gat nos

dextra te - - gat nos

tua

dextra te -

tu - a

dextra

(sic)

dextra te - - - gat.

- - - - - - gat.

(sic)

- te - - - gat.

nos tu - a dex - tra te - - gat.

Secunda pars.

Tres ve-lut in flam-ma testes .

Tres ve-lut in flam-ma testes

tres

Tres velut in flam-ma testes

velut in flamma testes

ij

ij

Tres ve-lut in flamma

testes

tres velut in flammate-

tres velut in flammatestes

stes

ij ij ij

ij

tres velut in flamma testes

ij

(♭?)

ij ij

in flamma te - - - stes Baby - lo - ni -

te - stes Baby -

ij

Tres ve - lut in flamma

- de ser - - - vas, Ba -

loni - de servas ij

Baby - loni - de servas

testes Baby - loni de

bylonide
ij
Ba - by - lo - ni - de
ij ser -

servas
- - - - - - -

rex
rex ubi
servas
- vas ij

ubi praesentem
praesentem
rex ubi praesen -
rex ubi prae - sen-tem

te
te videt
.tem te videt esse Deum
te vi . det esse Deum

videt esse Deum
esse Deum
rex ubi praesen . tem

rex ubi praesen . tem
rex ubipraesentem te videt
rex ubi praesentemte videt esse
te videt esse

te videt esse De . um.
esse De . um.
De . . um.
De . um.

Aus Herbst's Musica moderna 1653.

Monatsh. X, 103. Vergl. Monatsh. X, №4. Blge.

a. Passaggi.

b. Exclamatio languida, nach Dav. Bollius. A E I etc.

c. Excl. effectuosa. A E I O U

d. Excl. viva. A E etc.

e. Excl. piu viva. A E I etc.

f. Excl. con ribattuta di gola. A E etc. 2) A E etc. 3) A etc.

4) A etc. 5) A etc.

Die Verzierungen nach L' Affilard 1705. Monatsh. XI, 61.

1. Accent. I

Ausführung.

2. Port de voix. V

3. Port de voix double. VI.

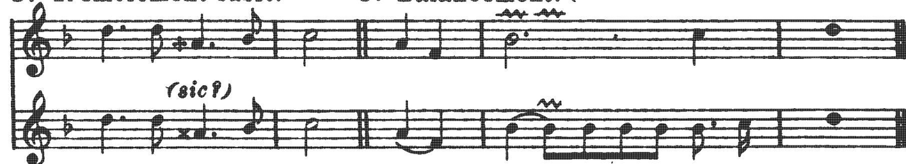
4. a) Cadence coupée avec une note.

b) Martellement avec deux notes.

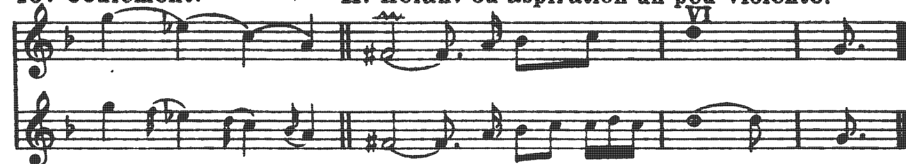
5. **Double cadence coupée.** 6. **Feinte.** 7. **Pincé.**



8. **Tremblement subit.** 9. **Balancement.**



10. **Coulement.** 11. **Helau! ou aspiration un peu violente.**

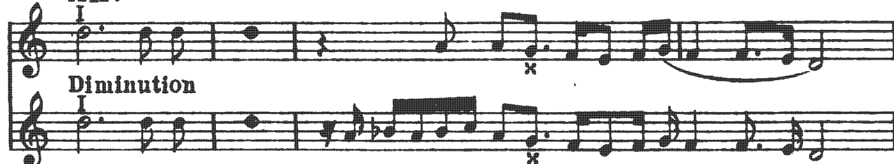


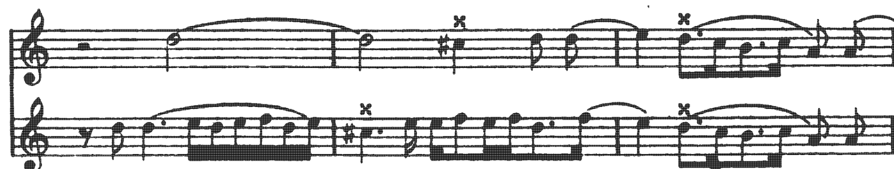
12. **Double cadence battuë.** 13. **Cadence soutenue.**



Air von d' Ambruis, 1685. Monatsh. XI, 62.

Air.







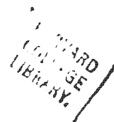
MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XI. Jahrgang. 1879.	Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg. — Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.	No. 10.

Maria Antonia Walpurgis,
Kurfürstin von Sachsen.

Eine biographische Skizze
von
Moritz Fürstenau.



I.

Maria Antonia, geboren den 18. Juli 1724 in München, war die älteste Tochter des Kurfürsten von Bayern, Karl Albert (später Kaiser Karl VII.) und der jüngsten Tochter Kaiser Joseph's I., Maria Amalia, einer Schwester der Königin von Polen und Kurfürstin von Sachsen, Maria Josepha. Ueber die Kindheit und erste jugendliche Entwickelung der Prinzessin bieten sich nur wenige sehr mangelhafte Notizen dar. Dass Maria Antonia schon in ihrem 11. Lebensjahre ihrer Grofsmutter, der Kaiserin Wilhelmina Amalia (Gemahlin Kaiser Joseph's I.) nicht nur einen französisch. Brief senden, ihn sogar lateinisch zu schreiben vermochte, lässt vermuthen, welche gelehrte Studien sie früh begonnen. Auch mit ihrem Bruder Maximilian Joseph wechselte sie bereits im Jahre 1736 lateinische Schreiben und versuchte sich später auch im Italienischen. In der Musik, wozu die junge Fürstin schon frühzeitig Talent und Neigung zeigte, unterrichtete sie der kurfürstliche bayerische Kapellmeister Giovanni Ferrandini, ein damals bekannter und beliebter Komponist.

Bereits im Jahre 1745 tauchte in München und Dresden der Plan einer doppelten Vermählung des jungen Kurfürsten von Bayern, Maximilian Joseph, mit der kursächsischen Prinzessin Maria Anna und des sächsischen Kurprinzen Friedrich Christian mit Maria Antonia auf. Es dauerte jedoch noch zwei Jahre, ehe die Verhandlungen zum Abschluss kamen. Am 13. Juni fand in München die Trauung per procura statt, am 15. Juni verliefs die nunmehrige Kurprinzessin von Sachsen München und hielt am 20. Juni ihren Einzug in Dresden, wo an demselben Tage Abends 6 Uhr die kirchliche Einsegnung stattfand, woran sich eine lange Reihe von Festlichkeiten schloss.

In der Verbindung mit einem liebenden Gatten begann nun für Maria Antonia eine Zeit ruhigen und ungetrübten Glückes. Ein günstiges Geschick hatte allerdings der Fürstin einen trefflichen Lebensgefährten beschieden. Friedrich Christian, wenn auch körperlich gebrechlich und an den Füfsen gelähmt, war ein Mann von wohlwollendstem Gemüth und dem edelsten Charakter. Von inniger Liebe zu den schönen Künsten und Wissenschaften beseelt, harmonirte er hierin ganz mit seiner Gemahlin, und wenn seine Milde und Herzensgüte vielleicht der Entwickelung gröfserer Energie bisweilen entgegentreten mochte, so war Maria Antonia gerade nach ihrer Persönlichkeit geeignet, diesen Mangel, wenn man es als einen solchen bezeichnen wollte, auszugleichen.

Ihr, der Erziehung ihrer Kinder, der Kunst und Literatur geweihtes glückliches und heiteres Leben dauerte ungetrübt bis zum Jahre 1756. Der siebenjährige Krieg, der mit dem Einmarsch der preufsischen Armee (Ende August 1756) in Sachsen begann, sollte Unheil und Drangsal aller Art, wie über das arme Sachsen, so auch über Maria Antonia bringen. Es wird genügen, daran zu erinnern, dass nach der Kapitulation der sächsischen Armee am Lilienstein im October 1756 der König von Polen sich, von Brühl begleitet, nach Warschau begab, während die Königin, der Kurprinz und Maria Antonia in Dresden zurückblieben, die Leiden der Stadt und des Landes theilten und, soviel es in ihren Kräften stand, zu mildern versuchten.

Zuerst tritt in dieser Zeit auch der politische Einfluss der Fürstin auf. Während früher der Kurprinz von der unmittelbaren Concurrenz an der Regierung ausgeschlossen war, ward jetzt ihm, in Gemeinschaft mit seiner Gemahlin die Leitung des Kammerdepartements, allerdings des wichtigsten, übertragen. Hiermit war Maria Antonia

eine Last auferlegt, der wenige Frauen gewachsen sein würden. Darüber aber, dass sie es war, welche die Geschäfte übernahm und soweit es die unendliche Schwierigkeit in dem von Freund und Feind ausgesogenen Lande gestattete, mit Erfolg leitete, lassen die Quellen keinen Zweifel übrig. Nicht blos aber die Finanzlage des Landes war es, welche Maria Antonia's Fürsorge in Anspruch nahm: es kam wohl keine einigermafsen wichtigere Frage vor, welche nicht der Kurprinzessin zur Erwägung gestellt ward. So war es bei den Verhandlungen mit den auswärtigen Staaten, welche dem Abschluss des Friedens vorher gingen, sehr häufig Maria Antonia, welche die Entscheidung gab.

Anfang September 1759 begab sich die kurprinzliche Familie von Dresden nach Pirna. Da der Aufenthalt in der durch das Niederbrennen der Vorstädte damals schon zum Theil in einen Schutthaufen verwandelten Residenz ein immer traurigerer geworden war, schien die Entfernung durch die Besorgniss noch gröfserer Gefahren, wie sie später bei dem Bombardement im Juli 1760 wirklich eintraten, nothwendig geboten. Anfang Januar 1760 gingen der Kurprinz und Maria Antonia, begleitet von den älteren Prinzen und Prinzessin Maria Amalia nach München, während die Prinzen Anton und Maximilian in Prag unter der Obhut der Aya, Baronin von Zehmen, zurückblieben. Ende Januar 1762 kehrte das kurprinzliche Ehepaar, vom ganzen Lande mit Jubel empfangen, nach Dresden zurück. Der 15. Februar 1763 brachte endlich den heifsersehnten Frieden. Kurz nachher, am 16. März, hatten der Kurprinz und Maria Antonia mit Friedrich dem Grofsen in Moritzburg eine Zusammenkunft, deren der Letztere auch in einem Briefe vom 5. September 1763 gedenkt. Hier mag wohl zunächst ein vertraulicheres Verhältniss zwischen ihm und der Fürstin eingeleitet worden sein.

Unerwartet schnell starb am 5. October 1763 Nachmittags der Kurfürst von Sachsen und König von Polen, August III. Friedrich Christian bestieg den Thron und es eröffnete sich nun für Maria Antonia die Aussicht, ihre grofse Befähigung zum Regieren, der wohl ihre Neigung dazu nicht nachstand, bethätigen zu können. Friedrich Christian hatte, wie wir schon bemerkt, während des Krieges ihr die Leitung des Kammerdepartements, obwohl er formell dazu mit berufen ward, thatsächlich ganz überlassen; eine seiner ersten Regierungshandlungen war eine Anerkennung des grofsen Talentes, welches er bei seiner Gemahlin erkannt hatte: er übertrug ihr die Direktion des sämmtlichen Finanzwesens. Durch ein be-

sonderes Rescript ward ferner Maria Antonia die „Hauptaufsicht“ über die Porzellanmanufaktur zu Meifsen von ihrem Gatten überwiesen. Auch eine wichtige, von Friedrich Christian eingeleitete, jedoch erst unter der Administration des Prinzen Xaver zur Ausführung gelangte Mafsnehmung, die Erweiterung oder Gründung der Kunstakademie unter der Direktion des Legitimationsraths v. Hagedorn, verdankte man wesentlich Maria Antonia's Einfluss und Verwendung, wie dies aus den Vorträgen Hagedorn's zu entnehmen ist.

Alle vielleicht hochfliegende Pläne, die Maria Antonia gefasst, wurden aber vereitelt durch den plötzlichen Tod ihres Gatten, des Kurfürsten Friedrich Christian. Von den Blattern befallen, übertrug er auf die Dauer seiner Krankheit die Regierung seiner geliebten Gemahlin. Maria Antonia präsidirte auch in Folge dieses Auftrages am 16. Dezember einer Sitzung im geheimen Kabinet, aber schon am folgenden Tage erledigte sich ihre Funktion, denn am 17. Dezember 1763 Nachts gegen 2 Uhr starb nach nur viertägiger Krankheit im 42. Lebensjahre Friedrich Christian am Schlagfluss. Aus seiner Ehe mit Maria Antonia überlebten ihn: 1. Der Kurfürst, spätere König Friedrich August der Gerechte, geb. am 23. Dezember 1750. 2. Karl Maximilian, geb. am 24. September 1752, † am 8. September 1781. 3. Anton, der spätere König, geb. am 27. Dezember 1755, † am 6. Juni 1836. 4. Maria Amalia, geb. am 26. September 1757, vermählt am 12. Februar 1774 mit Pfalzgraf Karl von Zweibrücken, † am 20. April 1831, 5. Maximilian, geb. am 13. April 1759, † am 3. Januar 1838, Vater der 1854 und 1873 verstorbenen Könige Friedrich August und Johann. 6. Maria Anna, geb. am 27. Februar 1761, † am 26. November 1820.

Die beim Hintritt ihres Gemahls im 40. Lebensjahre stehende Kurfürstin-Wittwe Maria Antonia überlebte denselben noch 16½ Jahre, welche der Förderung der Wissenschaften und Künste, der Uebung der Frömmigkeit und Wohlthätigkeit, sowie der Erziehung ihrer Kinder gewidmet waren. Auch industriellen Bestrebungen blieb die hohe Frau nicht fern, wie die im Jahre 1763 hinter Naundorf bei Grofsenhain mit einem Aufwande von 45,500 Thlrn. von ihr angelegte, jedoch 1775 wieder verkaufte Kattunfabrik und die Erbauung des von ihr dem Prinzen Anton vermachten Brauhauses in Dresden-Friedrichstadt beweisen.

Die Betheiligung der Fürstin an den Staatsgeschäften hörte mit

dem Regierungsantritte ihres ältesten Sohnes, Friedrich August des Gerechten, im Jahre 1768 gänzlich auf. Er bewies seiner Mutter seine Dankbarkeit, indem er ihr nach den Ehepakten nur auf 60,000 Thlr. festgesetztes Witthum durch Rescript vom 10. Februar 1769 auf 130,000 Thlr. erhöhte. Einen Einfluss auf die Staatsgeschäfte verstattete er ihr so wenig, wie später seiner Gemahlin oder einem Prinzen des Hauses. Einige Reisen nach Aachen zur Kur, nach München, Italien und Berlin, um Friedrich den Grofsen zu besuchen, unterbrachen Maria Antonia's der Kunst geweihtes Leben.

Schon während des Winters 1779 auf 1780 hatte Maria Antonia an Brustbeschwerden gelitten. Am 17. April des letzteren Jahres verschlimmerte sich das Uebel, bis am 23. April 1780 Nachmittags ³/₄4 Uhr der Tod eintrat. Am 29. April fand die Beisetzung statt. Ihr Sohn, Friedrich August der Gerechte, rühmte in der öffentlichen Anzeige ihres Ablebens von ihr: „Sie war eifrig in den Pflichten der Religion, barmherzig gegen Arme und Hilfsbedürftige, kundig der Wissenschaften und Künste, überaus geduldig in Geschäften und Arbeiten, die liebreichste, zärtlichste, beste Mutter.“ —

Ich komme nun zum zweiten Theile dieser Skizze, der Schilderung Maria Antonia's als Dichterin und Künstlerin.

II.

Maria Antonia fand 1747 in Dresden einen glänzenden und kunstsinnigen Hofkreis vor. Kurfürst Friedrich August II. (als König von Polen August III.), der Schwiegervater Maria Antonia's, war wie sein Vater, der starke August, vielseitig durch Reisen gebildet und hatte während eines mehrjährigen Aufenthaltes in Frankreich und Italien das Beste gehört und gesehen, was Kirchen- und Kammermusik, Oper, Ballet u. dergl. damals bieten konnten. Er dankte dieser Schule einen vortrefflichen und fein gebildeten Geschmack, namentlich für italienische Poesie und Musik, dem er auch bis zu seinem Tode treu blieb. Seine Gemahlin, die österreichische Erzherzogin Maria Josepha, eine Schülerin des berühmten kaiserlichen Kapellmeisters Giuseppe Porsile, theilte entschieden die Neigungen des erlauchten Gatten, da sie am Hofe ihres Vaters und Onkels, der Kaiser Joseph I. und Karl IV. nur italienische Musik gehört hatte. Die Beschäftigung mit Musik und Theater füllte einen grofsen Theil der Zeit des damaligen Hoflebens aus. Tafelmusiken und Kammer- oder Hofkonzerte fanden in grofser Anzahl statt, letztere gewöhnlich in den Zimmern der

Königin, theils am Flügel, theils mit Orchester. Nicht minder widmeten Friedrich August II. und seine Gattin der Oper die eingehendste Aufmerksamkeit, nicht blos in Beziehung auf die Musik, die Besetzung der Rollen u. s. w., sondern auch in Betreff der Ausstattung bis ins kleinste Detail. Der König und die Königin versäumten sellten eine Hauptprobe; vorhergehende Repetitionen fanden sogar oft in den Zimmern Maria Josepha's statt. Auch das Ballet und das italienische Schauspiel wurden sorgsam gepflegt, ersteres hauptsächlich als unerlässlicher Theil der damaligen italienischen Oper. Dem Interesse für Kammer und Theatermusik ging jenes für die Musiken in der katholischen Hofkirche voran, welche gern gehört und oft besucht wurden.

Seit 1747 war es nun die geistreiche Kurprinzessin Maria Antonia, welche neues Leben in die musikalischen Kreise des Hofes brachte und selbst produzirend auftrat. Sie besafs ausgezeichnete Kenntnisse und Fertigkeiten in der Musik, Poesie und der Malerei. Ihr Ruhm erfüllte damals die ganze civilisirte Welt, erwarb ihr später die Freundschaft des grofsen Friedrich und die Achtung und Theilnahme aller Zeitgenossen. Noch jetzt gedenkt man in Sachsen dankbar der Stifterin der gegenwärtig zu einem Umfange von über 47,000 Bänden angewachsenen Secondogenitur-Bibliothek, der Gönnerin des Malers Raphael Mengs, der Kapellmeister Hasse, Porpora, Naumann, Schuster, Seydelmann, der Sängerinnen Mingotti und Mara! Einzig erscheint diese Fürstin in ihrem nie ruhenden Interesse und Eifer für alle künstlerischen Bestrebungen.

Erklärlich erscheint es bei den damaligen Ansichten und Neigungen der höheren Stände, wenn wir von Maria Antonia nur Dichtungen in französischer und italienischer Sprache besitzen. Sehen wir in ihren „*Sentiments d'une âme penitente sur le psaume miserere*“ und den „*Principes de morale chrétienne*“, welche letztere sie selbst ihrem Sohne, dem Prinzen Anton, in die Feder diktirte, die Ergüsse einer wahrhaft frommen Seele und zärtlich liebenden Mutter, so finden wir in ihren zahlreichen italienischen Dichtungen die Reinheit, Klarheit, Zierlichkeit und Anmuth der Sprache, insbesondere den Wohllaut, die Leichtigkeit und den Rhythmus der Arien, Canzonetten und Lieder, Vorzüge, welche Metastasio in so hohem Grade besafs. Immerhin erscheint uns diese dichterische Begabung, wenn auch bemerkenswerth, doch nicht auffallend. Aufserordentlich aber müssen wir es finden, diese Fürstin zugleich

als Dichterin und Komponistin auftreten zu sehen. Ihre beiden Hauptwerke, die Opern *Talestri, regina delle Amazzoni* und *Il Trionfo della fedeltà* dichtete und komponirte sie und wenn dieselben auch nach dem Vorbilde Metastasio's und Hasse's gearbeitet sind, enthalten sie trotz aller Unselbstständigkeit soviel Schätzenswerthes, dass man es begreiflich findet, wenn Zeitgenossen beide Werke sehr rühmen, wie dies damals in Marpurg's kritischen Beiträgen und Hiller's wöchentlichen Nachrichten geschah — und nicht veranlasst wird, diese Stimmen höfischer Schmeicheleien zu beschuldigen. *Il Trionfo della fedeltà* oder „der Triumph der Treue" erschien 1756 bei Johann Gottlob Emanuel Breitkopf in Leipzig, der bei dieser Oper zugleich ein verbessertes und sehr schönes Verfahren, Noten mit beweglichen Typen zu drucken, in Anwendung brachte, was damals nicht geringes Aufsehen machte. Eine Probe dieses Druckes war bereits 1755 erschienen, bestehend in einem Sonett, welches der braunschweigische Kammersekretär Gräf auf die Oper Maria Antonia's komponirt hatte. Die Ausgabe des Trionfo (300 Exemplare) kostete 889 Thlr., war aber auch vorzüglich in jeder Beziehung. Die Kurprinzessin schickte einige Exemplare nach Italien und 6 an Gottsched in Leipzig, mit dem sie in näherer Verbindung stand und der auch die Oper Talestri und das von ihr gedichtete Oratorium *La Conversione di S. Agostino* (die Bekehrung des heiligen Augustin) ins Deutsche übersetzte.

Die Oper *Il Trionfo* hat 3 Akte. Folgende Personen treten darin auf: Nice, Tirsi, Clori, Fileno, Chöre von Nymphen und Schäfern. Die Scene spielt in Arkadien. Die Oper ward 1754 im Hofkreise, unter persönlicher Mitwirkung der hohen Verfasserin, aufgeführt. Der Text erschien damals italienisch und deutsch mit dem Portrait Maria Antonia's, gez. von Torelli, gest. von Zucchi, den Dekorationen gez. von Müller und Roos, gest. von Zucchi, und dann deutsch bei Breitkopf.

Talestri, regina delle Amazzoni oder *Talestri* (Königin der Amazonen) erschien 1765 ebenfalls in Leipzig bei Breitkopf. Zu Anfang steht eine Widmung Gottsched's an den Leser, am Schluss eine Licenza von Maria Antonia gedichtet und komponirt, auf die Feier der ersten Aufführung Bezug nehmend, zu Ehren der Rückkehr des Königs nach beendigtem siebenjährigen Kriege in das sächsische Vaterland. Die Ausgabe der Oper enthält ein Portrait Maria Antonia's nach Hutin und 7 Dekorationen nach Bibiena und Müller von L. Zucchi gestochen. Die Oper in 3 Akten wurde

am 24. August 1763 in engerem Hofkreise aufgeführt. Die Rolle der Talestri gab die Kurprinzessin, Antiope — Prinzessin Kunigunde, Orontes — Gräfin Mniszeck, Tomiris — Prinzessin Elisabeth, Learch — Baron von Rechberg. Die Chöre der Amazonen und Scythen sowie die Comparsen waren durch Herren und Damen des Hofes besetzt. Der Text erschien zugleich mit einer deutschen Uebersetzung. Maria Antonia schrieb über die Aufführung an Friedrich den Grofsen, d. d. Dresden, 28. August 1763:*) „Obgleich wir keine ernsthaften Beschäftigungen haben, sind unsere Tage doch vollständig durch Proben und Aufführungen ausgefüllt, so dass man nicht einen Augenblick für sich hat. Ew. Majestät werden wissen, dass wir vergangenen Mittwoch Thalestris aufgeführt haben. Wenn ich einen Wunsch gehabt hätte, so wäre es der gewesen, Sie als Zuschauer dabei gesehen zu haben, rechnend auf Ihre Nachsicht, deren wir so sehr bedurften." Die Oper ward im September 1763 noch einige Mal im erweiterten Hofkreise aufgeführt, so auch 1770. In München wurde dieselbe Oper schon früher gegeben, denn es findet sich ein 1760 gedrucktes Textbuch vor, 1772 wurde sie wieder in Nymphenburg aufgeführt. 1766 erschien Talestri auch in einer deutschen Uebersetzung von Gottsched in Zwickau bei Stieler. Beide Opern der Kurfürstin erschienen 1765 in französischer Uebersetzung bei Prault in Paris mit dem Portrait der Verfasserin, gez. und gest. von Marcenaye de Guy. In Rom kamen sie nebst dem von ihr gedichteten Oratorium *La conversione di S. Agostino*, 2 dergleichen Cantaten *Lavinia a Turno* und *Didone abbandonata*, sowie eine Canzonette bei Settari heraus.

Maria Antonia sendete 1763 ihre Opern an Friedrich den Grofsen, der ihr darauf d. d. Potsdam, 29. April 1763 antwortete: „Ich habe mit Dank und Erkenntlichkeit das schöne Geschenk erhalten dessen Ew. Königl. Hoheit mich für würdig hielten, nämlich die beiden Opern, zu welchen Sie die Worte und Musik gefertigt haben. Diese Werke sind kostbar durch sich selbst und ihre eigene Schönheit; was ihnen aber einen neuen Werth hinzufügt, ist die Hand von der sie kommen. E. K. H. hat so viel grofse Eigenschaften, dass es abgeschmackt wäre, Talente zu loben, welche den Ruhm so manches Anderen ausmachen. Aber ich muss Ihnen bekennen Madame, dass Sie der Musik Ehre machen, indem Sie den guten

* Die Briefauszüge folgen hier in deutscher Uebersetzung.

Geschmack zu erhalten suchen, welcher nahe daran ist, unterzugehen, und dass Sie den Komponisten ein Beispiel geben, die, um Erfolge zu haben, zu gleicher Zeit auch Dichter sein sollten. Ich bin entzückt, eine grofse Fürstin zu sehen, welche die Künste pflegt, indem sie dieselben beschützt. Diese Künste, Madame, fügen einen neuen Glanz zu Ihren Tugenden; weit entfernt, die Würde zu schmälern, machen sie dieselben liebenswürdiger, menschlicher und ehrwürdiger. Ich werde das kostbare Geschenk, welches ich von Ihnen besitze, im Heiligthum meiner Musikaliensammlung aufbewahren und mich jedesmal, wenn ich diese Arien höre, daran erinnern, dass ich sie Ihrer Güte verdanke." — In einem zweiten Briefe *d. d. Sanssouci*, 26. Juli 1763 schrieb der König: „E. K. H. kann warten, bis sich Jemand findet, der gegen Sie solche Werke austauscht, wie ich sie von Ihnen besitze. Metastasio dichtet, Hasse komponirt, aber weder der Eine noch der Andere können Ihnen ein Werk zeigen, wozu einer von ihnen Worte und Melodie zugleich gefertigt hätte." Der englische Musikhistoriker und Tourist Burney sagt: „Dies bringt eine Versöhnung zwischen Musik und Dichtkunst hervor, die so lange in Zwietracht getrennt von einander waren. Bei den Alten war Dichter und Musiker stets in einer Person vereinigt; die neuere Zeit hat wenig Beispiele solcher Vereinigung, ausgenommen diese Fürstin und Rousseau, welcher nicht nur der Verfasser des Gedichtes, sondern auch der Musik zu seinem kleinen Drama *le Devin du village* ist."

Aufser diesen zwei Opern komponirte Maria Antonia noch sechs von ihr gedichtete Arien, zwei Gelegenheitsgedichte, wahrscheinlich bei Aufführungen der Oper *Il Trionfo della fedeltà* gesungen, ferner die Musik zu einer Cantate des Hofpoeten Migliavacca und einen Band sogenannter *Meditationes*. Viele ihrer Dichtungen wurden von den kurfürstl. Kapellmeistern Hasse, Ristori und Naumann in Musik gesetzt. Auch Giovanni Ferrandini, Gennaro Manna, Karl Heinrich Graun, Michael Schmidt und ihr erlauchter Sohn, Prinz Anton, komponirten dergleichen. Maria Antonia führte zum Theil auch ihre Sachen selbst aus, da sie eine gute Klavierspielerin und Sängerin war. In Dresden hatte sie der berühmte Nicolo Porpora, welcher als einer der ersten Gesangsmeister galt und der auf der Fürstin Betrieb 1748 dorthin berufen worden war, unterrichtet. In München sang sie 1740 die Hauptrolle in einem Pastorale, welches zur Feier der glücklichen Ankunft des Kurfürsten Clemens August von Köln gegeben

wurde; in Dresden sang sie in *il Trionfo* und *Talestri* die Hauptrollen.

Burney sprach und hörte Maria Antonia im August 1772 in Nymphenburg bei München. Sie kam damals von Italien zurück, wo sie in Rom ihren Schützling Mengs und in Bologna den berühmten aus Spanien zurückgekehrten Sänger Farinelli besucht hatte, um auf der Rückreise nach Dresden einige Zeit bei ihrem Bruder, dem kunstgebildeten Kurfürsten Maximilian Joseph von Bayern zu verweilen. Naumann, zu jener Zeit auf einer Reise nach Italien begriffen, war ebenfalls in Nymphenburg, um auf Befehl Maria Antonien's zwei von ihr gedichtete Cantaten zum Geburtstage und zum Namenstage der Kurfürstin von Bayern zu komponiren. Mit ihm hörte Burney eine Probe zur Oper Talestri. Nach einer Audienz am Morgen, in welcher die Kurfürstin den englischen Touristen und Musikgelehrten durch ihre Kenntniss der englischen Sprache und Literatur sowie durch ihre treffenden Urtheile über Musik in Erstaunen setzte, hörte er sie Abends eine Scene aus ihrer eigenen Oper Talestri singen. Naumann accompagnirte am Spinet und der Kurfürst spielte die Violine mit dem Kammermusikus Kröner. „Sie singt in einem wirklich edlen Styl, ihre Stimme ist sehr schwach, aber sie strengt sie nicht an, sondern singt jede Melodie; sie sprach das Recitativ, welches mit Accompagnement war, sehr gut, in der Weise der großen alten Sänger der besten Zeiten". Maria Antonia erzählte Burney, dass bei der großen Eile, mit welcher sie in Italien gereist, und der Gewohnheit, dort die Conversation sehr laut zu führen, ihre Stimme fast ganz verloren gegangen sei, welche ohnedies durch eine zahlreiche Familie und manche ernste Krankheit bereits geschwächt gewesen wäre. „Uebrigens", fügte sie mit Bezug auf einen Vergleich der Leistungen ihres Bruders als Gambenspieler mit denen des berühmten Abel hinzu, „wir, die nur Dilettanten sind, können nie erwarten, solchen Meistern zu gleichen; denn selbst bei gleichem Genius mangelt uns Uebung und Erfahrung." Interessante Mittheilungen über die Fürstin als Kennerin der Gesangskunst bringt die berühmte Sängerin Gertrud Elisabeth Mara, geb. Schmeling, in ihrer Selbstbiographie (Allgem. musikal. Zeitung 1875 S. 531 flg.) Die Künstlerin erzählt folgendes: „1767 kam die verwittwete Kurfürstin von Sachsen Maria Antonia nach der Leipziger Messe, ich hatte das Glück ihr zu gefallen und wurde bald darauf nach Dresden verlangt, um eine Rolle auf dem Opern-Theater

zu spielen. Die Kurfürstin nahm mich freundlich auf, und als ich ihr meine Besorgniss, niemals eine Bühne betreten zu haben, äufserte, so übernahm sie es, mich zu unterrichten. Die Musik war von ihrer eignen Komposition. Sie liefs mich alle Morgen zu sich holen. Was Stellung und Gestikulation anbetraf, so hatte sie wenig Mühe, denn damit hatte mich mein Tanzmeister schon genug gequält, indem er behauptete, dass ich es doch gewiss einmal brauchen würde; aber das Recitativ, worin ich noch sehr zurück war, habe ich ihr ganz zu verdanken. Recitare oder Declamare ist eins. Man muss der Sprache, in welcher man es leistet, mächtig sein. Recitativ nach dem Takt oder dem Werth der Noten gesungen klingt schläfrig, oder wie das Vorlesen der Kinder. Am Vortrag des Recitativs erkennt man den Sänger: ich meine nicht, wenn er (wie es leider Mode ist) so viel geschmackloses Zeug hineinpresst, dass kaum eine Note des Komponisten zu erkennen ist, sondern wenn er es mit Einsicht und Gefühl, mit Feuer und Geschmack vorträgt. Ich konnte es damals nicht gleich fassen, weil ich damals der Sprache noch nicht mächtig war, und weil ich noch zu jung und blöde war, mich in eine Rolle zu versetzen. Die Geduld, welche die gnädige Fürstin mit mir hatte, machte dass ich mich einen Tag über mich selbst so ärgerte, dass mir die Thränen in die Augen kamen, denn ich hörte wohl, wie sie es vortrug, konnte es aber nicht nachmachen; sie lachte und sagte: „Liebes Kind, weinen und singen geht nicht zusammen." — Gott weifs wie es war! aber den anderen Tag hatte ich es weg. — Bei meiner Abreise beschenkte mich die Kurfürstin mit einer schönen goldnen emaillirten Dose, mit 100 Dukaten angefüllt."

In Dresden unterrichtete sie Hasse in der Komposition; ihm insbesondere war sie eine treue Gönnerin. Er komponirte auch das von ihr gedichtete Oratorium: *La Conversione di S. Agostino* und zwei von ihr verfasste Cantaten zum Geburtstage Maria Josepha's (8. Dezember 1747) und zum Namenstage des König August's III. (3. August). Das Oratorium wurde zum 1. Male in Dresden am 28. März 1750 (Ostersonnabend) in der kathol. Hofkirche aufgeführt und oft wiederholt. Es sind zahlreiche Ausgaben von Textbüchern dieses Oratoriums vorhanden, italienisch und deutsch, sogar in polnischer Uebersetzung. Auch in München, Leipzig, Rom u. s. w. brachte man dasselbe zu Gehör.

Hasse's Art und Weise gehörten Maria Antonia überhaupt vollständig an, wie denn die in ihrer späteren Lebenszeit auftauchende

neue Richtung der Musik ihr nicht zusagte. Interessant hierüber und bezeichnend für die Geschmacksrichtung der beiden erlauchten Briefsteller ist die Korrespondenz zwischen der Kurfürstin und Friedrich dem Großen. Letzterer schreibt d. d. Berlin, 5. Januar 1777. „Das Publikum unterhält sich hier mit der Oper Cleofide von Hasse, welche man wieder aufs Theater gebracht hat. Die guten Werke bleiben immer dieselben, und, hat man sie einmal gehört, wünscht man sie immer wieder zu hören; außerdem ist die jetzige Musik in ein Charivari ausgeartet, welches die Ohren verletzt, anstatt denselben zu schmeicheln, und der gute Gesang von den Zeitgenossen nicht gekannt. Um denselben wieder zu finden, muss man zu Vinci, Hasse und Graun zurückkehren. Ich würde noch eine gute Komponistin nennen, welche verdient, zu ihnen gezählt zu werden (fügt der König mit mehr Galanterie als Wahrheit hinzu), aber ich fürchte alles zu sagen, was ich denke, und kaum ist es mir verstattet, meine Gefühle der Bewunderung nur andeuten zu dürfen.“ Maria Antonia antwortete d. d. Dresden, 28. Februar 1777: „Sie können sich kaum das Vergnügen denken, Sire, welches ich empfunden habe, als ich in Ihnen einen so eifrigen Vertheidiger der alten Musik kennen lernte, für welche ich alle Tage Lanzen breche. Es ist wahr, dass ich in diesem Gefecht immer geschlagen werde, weil ich mit Leuten zu thun habe, welche nicht in den Zeiten der guten Musik geboren wurden und deren Ohren an das neue Charivari gewöhnt sind, welches ihnen schön scheint, weil es viel Geräusch macht. Es geht hier, wie es mit vielen Dingen geht, das, was den Geist überrascht und betäubt, verhindert nachzudenken und wird für gut gehalten. Ich habe an meinem Klavier die erste Arie der Cleofide von Hasse gesungen und habe bei dieser Gelegenheit den Schwur der Treue erneuert, welchen ich der alten Musik geleistet habe. Da sie übrigens E. M. zum Beschützer hat, zweifle ich nicht, dass sie endlich in Deutschland und Frankreich triumphiren wird, wo man sich schon bemüht, sie nachzuahmen.“ — Hierin irrte sich freilich die Kurfürstin gewaltig. Gluck, Haydn und Mozart hatten schon damals alle Genossen überflügelt.

Ertheilte Maria Antonia in Bezug auf Musik Italien entschieden den Vorzug, so scheint dies nicht so in Betreff des recitirenden Drama's gewesen zu sein. Erst durch ihren Einfluss begann französische Poesie sich am sächsischen Hofe wieder hervor zu wagen. Die Kurfürstin ließs seit 1751 auf dem Theater im kurprinzl. Reithause von Herren und Damen des Hofes französische

Komödien aufführen, worunter Demetrio von Metastasio, den Maria Antonia selbst ins Französische übersetzt hatte. Besonders füllte aber Voltaire das Repertoir. Auch das deutsche Schauspiel beschützte sie ganz gegen die damalige Ansicht der Hofgesellschaft und besuchte seit 1754 fleifsig die Vorstellungen der „hochdeutschen Comödianten.“

Maria Antonia malte auch, unter anderen Bildern ihr eigenes Portrait. Sie schickt dies Friedrich dem Grofsen, indem sie um seine Nachsicht für ein so schülerhaftes Talent bittet. Dieses Portrait ist oft gestochen, so 1764 *„par Gioseppe Canale“* und 1765 von Marceney de Guy.

Schon früher wurde erzählt, wie Maria Antonia jungen mittellosen, oder doch des Schutzes bedürftigen Talenten eine treue Gönnerin war. Naumann verdankte ihr seine Stellung, ebenso unterstützte sie Franz Seydelmann und Jos. Schuster, beide später Kirchenkomponisten und Kapellmeister in Dresden. Der berühmten Mingotti verschaffte sie den Unterricht Porpora's und in der noch berühmteren Mara, geb. Schmeling, erkannte sie zuerst das bedeutende Talent. Sie schreibt an Friedrich den Grofsen, der die Mara 1772 in Berlin hörte und ihrer lobend gegen die Kurfürstin erwähnt, am 15. Februar 1772: „Ich kenne die Schmähling sehr wohl, wir haben uns gelegentlich am Klavier und im Theater gesehen, wo ich sie eingeführt habe. Sie hat eine erstaunliche Leichtigkeit und eine bewunderungswerthe Stimme, und da sie an der Quelle des Geschmackes ist, werden Ew. Maj. in Kurzem die gröfste Sängerin unserer Zeit haben.“ Eine Menge junge Musiker, meist Mitglieder der Kapelle unterstützte sie in ihren Studien und schickte dieselben auf ihre Kosten nach Italien. Maria Antonia's Ruhm erschallte weit und breit, mehr oder minder übertriebene Lobsprüche wurden ihren schriftstellerischen und künstlerischen Leistungen gezollt. Antonio Eximeno widmete ihr 1774 seine Musikschule, der überdies noch ihr Portrait beigegeben ist, mit einer vergötternden Vorrede. — Friedrich der Grofse, der Maria Antonia schon 1758, wo er sie als Sieger in Dresden traf, kannte und hoch schätzen lernte, sprach sie zuerst wieder am 16. März 1763 in Hubertusburg. Als Kurfürstin besuchte sie ihn zweimal in Sanssouci: den 20. bis 29. October 1769 und den 26. September bis 5. October 1770. Während ihrer ersten Anwesenheit liefs Friedrich der Grofse am 26. October den ihr zu Ehren von ihm gedichteten *Prologue de comédie* aufführen. Er

schreibt den 25. Novbr. 1769 an Voltaire: „Ich schicke Ihnen einen *Prologue de comédie*, den ich in Eile zu Ehren der Kurfürstin von Sachsen gedichtet habe, welche mich besucht hat. Dies ist eine Fürstin, welche viel Verdienste hat und die wohl werth wäre, dass ein besserer Poet sie besänge.“ D'Alembert schrieb ihm d. d. Paris, 18. Dezember 1709. „Die Fürstin, welche im Prolog der Gegenstand ist, scheint mir mit ebensoviel Galanterie als Feinheit gelobt; ich weiſs auſserdem, dass sie dieses Lob verdient, denn Ew. M. haben mir oft von ihrem groſsen musikalischen Talent erzählt.“ Maria Antonia und Friedrich der Groſse unterhielten eine lebhafte Korrespondenz, die vom 24. April 1763 bis zum 28. Dezember 1779 dauerte, einige Tage vor ihrem Tode. Friedrich munterte Antonia oft in seinen Briefen auf, fort und fort die Künste zu beschirmen. So schreibt er am 10. Septbr. 1767: „Beschützen Sie dieselben immer, Madame; der Ruhm, welchen diese Künste verleihen, ist dem der glänzendsten Geburt vorzuziehen und muss als die höchste Stufe betrachtet werden, welche die Menschen erklimmen können. Diese Künste lieben, beschützen und pflegen, wie E. K. H., heiſst sich ein persönliches Verdienst erwerben, das einzige, was man an Fürsten ehrt und schätzt.“

Maria Antonia's Ruf blieb auch den Arkadiern, einer gelehrten Gesellschaft in Rom, nicht unbekannt. In einer ihrer Sitzungen 1747 ward ein italienisches Gedicht der Kurprinzessin Maria Antonia vorgetragen, „das wegen der reinen Zärtlichkeit der Sprache, wie auch Schönheit und Stärke der Dichtkunst, einen allgemeinen Beifall erhielt.“ Die Arkadier machten Sie deshalb zu ihrem Mitglied, als welches sie sich *Ermelinda Talea Pastorella Arcada* nannte. Unter diesem pseudonymen Namen komponirte und dichtete sie nun auch und bezeichnete denselben auf ihren Werken durch die Buchstaben E. T. P. A.

Im Jahre 1766 schenkte die Kurfürstin der Universitätsbibliothek in Göttingen ihre Werke, alle Bände mit dem eigenhändig eingeschriebenen Namen der Verfasserin. Sie erhielt dafür ein Danksagungsschreiben der Universität, welches ihr zum hohen Ruhme gereicht. Ebenso war sie der Gegenstand vieler Lobgedichte, wie ihr denn auch eine Menge Kompositionen, Dichtungen und wissenschaftliche Werke gewidmet wurden.

Wie schon bemerkt starb Maria Antonia am 23. April 1780. Jahrs darauf führte man am Ostersonnabend ihr von Hasse komponirtes Oratorium: *La Conversione di S. Agostino* auf. Es war dies

das letzte Mal, dass es in Dresden gehört ward. Ihre musikalischen Talente sollten theilweise auf ihre Söhne übergehen: Friedrich August der Gerechte, Anton der Gütige und Prinz Max waren wahrhaft kunstgebildete Fürsten.

Dass in Maria Antonia, die bei ihrem Tode ihr 56. Lebensjahr noch nicht vollendet hatte, eine der bedeutendsten Frauen ihrer Zeit schied, darüber sind ihre Zeitgenossen mit der Nachwelt einverstanden. Eine Fürstin, welche neben Meisterschaft in den schönen Künsten und Wissenschaften, sich so viel praktische Kenntnisse und Geschäftserfahrung zu eigen gemacht, um Finanzminister eines Staates, wie Sachsen damals war, unter den schwierigsten Verhältnissen sein zu können, wird wohl zu allen Zeiten zu den seltensten Ausnahmen gehören. Für ihren frommen Sinn liegen zahlreiche Beweise vor. Dass sie im Umgange von der gröfsten Liebenswürdigkeit war, durch ihren Geist und Witz bezauberte, dafür bietet das, was König Friedrich II. über die *„diva Antonia“* schreibt, die beste Gewähr.

Was ihr Aeufseres anlangt, so ergeben schon ihre Briefe aus der Zeit während ihrer Verlobung, dass sie nicht in der Selbsttäuschung befangen war, als sei sie schön: sie bezeichnet sich selbst als nicht hübsch. Selbst ihre Mutter wünschte nicht, dass Maria Antonia's Kinder ihr im Aeufsern ähnlich werden möchten. Die königliche Gemälde-Galerie zu Dresden enthält zwei vorzügliche Bildnisse der Fürstin von dem berühmten Anton Raphael Mengs: eines stellt sie im Hermelin-Mantel und reichem Schmuck in einem Kniestück in Lebensgröfse dar: das zweite ist ein in Pastell ausgeführtes Brustbild. Aufserdem ist in den königlichen Schlössern noch eine Mehrzahl ihrer Portraits von sehr verschiedenem Kunstwerthe vorhanden. Der Hofmaler Matthieu in Berlin lieferte im Jahre 1754 sechs Kopieen ihres Bildnisses: vielleicht dass eines oder das andere der noch erhaltenen von seiner Hand ist. Auch mehrere Kupferstiche geben uns ihre Züge wieder. — Ein genaues Verzeichniss der Werke und Kompositionen Maria Antonia's bringt Dr. Julius Petzhold in seinem Anzeiger für Bibliographie und Bibliothekwissenschaft (1856). Geh. Rath Dr. Karl v. Weber gab 1857 auf Befehl des verstorbenen Königs Johann Beiträge zu einer Lebensbeschreibung der Fürstin heraus. Schon vorher (1856) hatte der Verfasser dieser Skizze über die künstlerische Thätigkeit der hohen Frau in der wissenschaftlichen Beilage der Leipziger Zeitung (Nr. 88 und 89) berichtet.

Mittheilungen.

* J. J. Maier's Musik-Handschriften-Katalog der kgl. Bibl. in München wurde in letztem Hefte kurz angezeigt und die Anordnung des Materials verzeichnet. Heute wollen wir die Beschreibung der Handschriften und deren Werth für die Musikgeschichte ins Auge fassen. Jede Hdschrft. trägt eine laufende Nr., die unabhängig von der Bibliotheks-Nr. ist — letztere befindet sich in Klammer hinter der laufenden Nr. — Darauf folgt die Angabe der Zeit der Hdschrft., die Blattzahl, das Format nebst Bestimmung in Centimeter, der Einband, Angaben über den einstigen Besitzer, über den Schreiber, über die Schrift und die Einrichtung der Hdschrft. selbst. Daran schliefst sich die Inhaltsangabe mit laufender Nr. und fettgedruckten Autornamen, jeden neuen Gesang mit neuer Zeile beginnend. Hierbei weicht jedoch der Verfasser mehrfach ab und zwar scheint es uns gerade dort, wo der Inhalt ein sehr reicher und manigfacher ist. Gerade dort vermissen wir aber die übersichtliche Darstellung am unliebsten. Der Schlusspassus des Vorworts giebt hierfür eine etwas dunkel gehaltene Erklärung: „Zwingende Verhältnisse bedingten nicht nur eine durchgehende Kürzung dieses Kataloges, sondern untersagten auch die detaillirte Inhaltsangabe mancher Codices (vgl. z. B. Nr. 42, 56, 108, 132 und die Lauten- und Orgeltabulaturen). Aus demselben Grunde musste leider davon Umgang genommen werden, in den Index die bereits zusammengestellten Textanfänge sämmtlicher Kompositionen aufzunehmen.“ Der 42ste der obengenannten Codices befindet sich am Anfange des 2. Bogens des Kataloges und hier scheint man erst bemerkt zu haben, dass die für die Herstellung des Kataloges ausgeworfenen Geldmittel nicht ausreichen, wenn in der begonnenen Weise fortgefahren wird. Unseres Erachtens wäre diesem Uebelstande am Besten dadurch abgeholfen — wenn die Calculation nun einmal erst post festum gemacht wird — dass von dort ab der Inhalt der Hdschrften. nur summarisch angegeben, auch die oft sehr umfangreichen Nachweise fortblieben, und dafür der Index desto ausführlicher nebst Nachweisen hergestellt wurde. Doch scheint man in den betreffenden Kreisen noch auf Bogen 6 nicht im Klaren gewesen zu sein, wie sich der Umfang des Kataloges stellen wird, denn bei der Hdschrft. Nr. 182, welche in der Weise hergestellt ist, wie oben vorgeschlagen wurde, findet sich in den Nachweisen die Bemerkung: „Ueber einige Gesänge, für welche in unserem Codex andere Komponisten als im Nürnberger Thesaur. mus. benannt sind, vgl. den Index am Schlusse dieses Bandes unter Claudin, Fr. de Corteggia, Gr. Peschin, J. Richafort und J. Vaet.“ Schlägt man aber den Index auf, so findet man nur ein Verzeichniss von Zahlen, die sich wieder nur auf die Inhaltsangabe im Text beziehen. Ziehen wir die Summe dieser Misere ab, so bleibt immer noch eine recht dankenswerthe Gabe übrig. Besonders müssen wir Herrn J. J. Maier unsere volle Anerkennung zu Theil werden lassen über die Nachweise jeder Komposition, und es ist wahrhaft staunend, in welcher Weise der Herr Verfasser diese riesenhafte Aufgabe löst. Es gelingt ihm hierbei vielfach den ungenannten Komponisten festzustellen, sowie Kompositionen mit anderen Texten als gleichlautend zu erkennen. Nebenbei laufen Verbesserungen an neueren bibliographischen Arbeiten unter, auch biographische Notizen über wenig bekannte Autoren, meist geschöpft aus den Hofzahlbüchern. Der Katalog beweist wieder einmal recht schlagend, welchen Nutzen ein Bibliothekar der Wissenschaft bringen kann, wenn er zugleich fähig ist in seinem Fache

literarisch thätig zu sein. Leider geht man in den mafsgebenden Kreisen meist vom umgekehrten Standpunkte aus und weder die Bibliotheksverwaltung noch die Wissenschaft kommen dabei zu voller Entwickelung.

* Ueber Nicolaus Zangius sind wir bis jetzt so wenig unterrichtet, dass jede Nachricht über ihn von Werth ist. In Wessely's (Al. Frz.) Berlin von der ältesten bis auf die neueste Zeit (Berlin 1857) befindet sich S. 167 folgende Notiz: Unter Kurfürst Johann Sigismund bezog sein Kapellmeister Nicolaus Zangius ein Jahresgehalt von 1000 Gulden. Die Kapelle bestand aus 22 Musikern und Sängern, sowie 12 Chorknaben und kostete jährl. 5716 Gld. Diese Notiz hat ganz den Anschein, als wenn sie aus alten Aktenstücken geschöpft wäre und doch kommt bei Louis Schneider, in seiner Geschichte der Oper und des Kgl. Opernhauses zu Berlin (B. 1852), der Name Zangius nicht einmal im Register vor. Lernt man aber das Schneider'sche Werk etwas genauer kennen, so wird man inne, dass Oberflächlichkeit und Sorglosigkeit die Begleiter des Verfassers gewesen sind. Seite 28, in der 2. Beilage: „die Capelle", befindet sich unter der Jahreszahl 1618 ein „Verzeichniss der Musicanten Churfürst Johann Sigismunds, deren Besoldung etc. aus dem geh. Staatsarchiv." Hier ist als Kapellmeister ein „Nicolaus Jungius, Anno 1612 auf Trinitat. mit 1000 rtl." Besoldung aufgeführt; dieser Jungius ist kein anderer als Zangius und hat der Verfasser die Hdschrft. schlecht gelesen. Wessely sagt 1000 Gulden, Schneider 1000 Thlr. Schneider ist hier der besser Lesende. Mir liegen eine Anzahl seiner Druckwerke vor, aus denen man sich seinen Lebenslauf einigermafsen zusammenstellen kann. So nennt er sich 1597 auf dem Titelblatt der geistl. und weltl. Lieder „bischofl. fürstl. Braunschweigischer Capellmeister" (in Liegnitz und Göttingen). Auf einem Liederbuch von 1594 nennt er sich nur Musicus (früher in Breslau). 1603 auf den „kurtzweiligen newe teutsche weltliche Lieder" zeichnet er sich „Romisch. Kay. Maiest. Aulicum". Aulicus heifst ein Hofbeamter. Ebenso nennt er sich 1609 auf dem Titel der Magnificat (6 voc.). Auf den dreistimmigen deutschen Liedern, 2. Theil von 1611 und auch auf der 2. Ausgabe von 1621 nennt er sich „Röm. Käy. May. Hoffdiener" und auf dem ersten Theil (2. Ausg. v. 1621) nur „vornehmer Musicus", da aber Zangius schon um 1619 gestorben ist (siehe weiter unten), so kommen diese beiden Drucke nicht mehr in Betracht. Dagegen besitzt die kgl. Bibl. in Berlin einen Druck, der bald nach seinem Tode von einem kurfürstl. brandenburgisch. Musicus Namens Jacob Schmidt herausgegeben ist, und hier wird sowohl seine Stellung am kurfürstl. Hofe als sein kurz vorangegangener Tod dokumentirt. Der Druck trägt den Titel: Lustige newe deutsche weltl. Lieder und Quodlibet durch N. Z., weyland gewesenen Churfürstl. Brandenburgischen Capellmeistern etc. Berlin 1620. In der Dedication an den Churfürst Georg Wilhelm nennt der Herausgeber Schmidt den Zangius „Euer Churf. Durchl. Herrn Vaters seliger hochlöblichster gedechtunsz gewesener Capellmeister N. Z." Der Kurfürst Georg Wilhelm verlangte im Jahre 1620 einen Bericht über die Verhältnisse der Kapelle, und ein noch in den Akten befindliches Schreiben von dem oben genannten Jacob Schmidt verfasst, giebt uns Kunde was „Eccardus und Nicolaus Zangius" an Naturalien einst erhalten haben (siehe Schneider, die Capelle S. 32). Die Kapellmeister erhielten demnach jährlich zum Deputat: „2 Wispel Roggen, 2 Wispel Gerste, 12 Scheffel Hopfen, 1 Ochsen, 2 feiste Schweine, 1 Thonne Kehse (Käse), $^1/_2$ Thonne Butter, 3 Hammel, 2 Scheffel Erbsen, 2 Scheffel Buchweitzen Grütze, 1 Thonne Salz, 2 Nurten (?) Holz".

„Auf 8 Capell Knaben hat Eccartus (Zangius aber, weil er 12 Knaben gehalten, noch so viel mehr) gehabt: 2 Wispel Roggen, $^{1}/_{2}$ Thonne Butter. Alle Woche eine Thonne Bier vom Müllenhof. Ingleichen auf einen Jungen 2 ggr. Tischgelt, thut jehrlich auf 8 Jungen 120 rtl. — Alle 6 Wochen jedem Jungen 1 Paar Schuhe oder 12 ggr., thut jehrlich auf 8 Jungen 24 rtl. — Bücher und Pappier vom Hofe. — Jedem Jungen des Jahrs 4 Hembden, oder vor jedes Hembde 20 gr., thut vor 6 Jungens jehrlich 24 rtl. — Wäschgeld vor die Jungens j. 10 rtl. — Schullgelt, einen praeceaptorem davor zu halten, die Knaben zu instituiren (instruiren?) 24 rtl. — Freie Wohnung oder zur Haus Miethe 60 rtl. — Jedem Jungen jehrlich 2 Kleider.“ —

Ein anderer Musiker, über dessen Leben wir auch wenig unterrichtet sind, ist Wilhelm Brade, der sich auf seinen Werken stets als Engländer bezeichnet, 1609 „fürstl. Holsteinscher, als der Stadt Hamburg bestellter Violinist und Musicus“ war und 1619 Kapellmeister beim Kurfürst Johann Sigismund wurde, also Nachfolger Nic. Zangius'. Da das Aktenstück (Schneider, die Capelle S. 29) am $\frac{24}{14}$ Februar 1619 gezeichnet ist, so geht daraus hervor, dass Zangius Ende 1618 oder Anfang des Jahres 1619 gestorben sein muss. Brade erhielt nur 500 rtl. Gehalt, den Thaler zu 24 sg. gerechnet. Der obige Jacob Schmidt dagegen erhielt nach Zangius Tode den Vice-Kapellmeisterposten. Brade brachte noch seinen Sohn Christian mit, doch ist aus Schneider nicht zu ersehen, was er für einen Posten bekleidete. Nach Brade's Abgang wird Jacob Schmidt (S. 37 nach dem Jahre 1621) unter dem Titel eines Kapellmeister mit einem Jahresgehalt von 900 rtl. erwähnt, doch ist die Notiz zu allgemein gehalten, als dass man irgend welchen Schluss auf das Jahr dieser Bestimmung ziehen könnte, um den Abgang Brade's daraus zu ersehen.

* Katalog Nr. 562 von Kirchhoff & Wigand in Leipzig. Enthält 1554 Nrn. ältere und neuere Musikwerke in alphabetischer Ordnung, auch alte Druckstimmen des 16. Jahrh.

* Die nächste Versammlung der Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung findet am 14. Oktober Abends 8 Uhr in dem bekannten Lokale statt. Vorlage: Rechnungslegung über die Monatshefte des Jahres 1878.

* Zum Verkauf durch die Redaktion stehen folgende Bücher:

1. Jahrg. der Monatsh. f. Musikgesch. 1869; cartion., am Schnitt Tintenflecke, sonst sehr gut erhalten. 9 Mk.

Mittheilungen über die Bibliotheca Rudolfina der Königl. Ritter-Akademie zu Liegnitz. I—III. Von Dr. E. Pfudel, Prof. Liegnitz bei H. Krumbhaar 1876—1878. Programm. Musik. 130 Seit. in 4°, cartion. 8 Mk.

Witt, Franz: Musica sacra. Beiträge zur Reform und Förderung der katholischen Kirchenmusik. 1868—1877 nebst Musikbeilagen. 5 Bde. in Halbleder. Vom Jahre 1874 noch die „Fliegende Blätter“ von Witt mit eingebunden. 12 Mk.

* Das General-Register zu den Monatsheften für Musikgeschichte ist im Druck und kommt wahrscheinlich binnen 4 Wochen zur Versendung.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W. Bernburgerstr. 9. I.
Druck von Eduard Mosche in Groß-Glogau.

MONATSHEFTE
für
MUSIK-GESCHICHTE
herausgegeben
von
der Gesellschaft für Musikforschung.

XI. Jahrgang. 1879.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 11.

Michael Altenburg, 1584—1640.

Ein Beitrag zu seiner Biographie.

(Ad. Auberlen.)

Mich. Altenburg ist eine nicht unbekannte Persönlichkeit, ohnehin seitdem Winterfeld seiner gedacht, Teschner eine Sammlung seiner Kompositionen herausgegeben und auch Schöberlein eine Reihe seiner geistlichen Lieder veröffentlicht hat. (Siehe Eitner's Verz. neuer Ausg. a. Musikw. u. Nachtrag M. f. M. 9. Jahrg.) Die Musiker nehmen ihn als Komponisten, die Hymnologen als Liederdichter für sich in Anspruch, und so wird in den einschlägigen Werken nach beiden Seiten hin seiner Erwähnung gethan. Gleichwohl werden selten in den Angaben über das Leben eines Mannes so viele Varianten vorkommen wie gerade bei ihm. Die dem Einsender zu Gebote stehenden Schriftsteller, bei welchen sich Angaben über ihn finden, sind folgende: 1) J. C. Olearius Evg. Lieder-Schatz Andrer Theil, Jena 1705, S. 140: Dom. Exaudi. Verzage nicht o Häuflein klein. 2) J. C. Wetzel, Hymnopoeogr. Herrnst. 1719, 1. Theil S. 48 ff. 3) Walther Mus. Lex. Lpz. 1732, S. 29. 4) J. C. Motschmann Erfortia literata, 5. Forts. Erfurt 1737, S. 650—53 „M. Mich. Altenburg, Pastor St. Andreae". 5) Gerber A. Lex. (1790) S. 34 u. 6) id. N. Lex. I, 80. Die späteren Lexica bringen Kopieen nach Gerber, selbst v. Winterfeld und die Allgemeine deutsche Biographie.

Olearius giebt nun unter der genannten Ueberschrift an:

„I. M. Mich. Altenburg ist dieses Liedes Autor. Er war ehemals Pastor zu Ilversgehofen, von A. C. 1609 bis 1611. Darauf bis 1621 zu Tröchtelborn in Patriâ, ferner in Grossen Sommerda, endlich zu Erfurt Pastor, bei S. Andreas-Kirche, da er auch gestorben, A. C. 1638“ etc. II. Es musste der gute M. Altenburg wegen der anhaltenden bösen Zeiten und gefährlichen Kriegswesen, auch vielseitigen Einfällen, Plünderungen, continuirlichen Durchzügen und Einquartierungen sich eine geraume Zeit in Erfurt aufhalten, da er von 1637 bis 1638 die vices Diaconi zum Augustinern versehen, bis er endlich am 15. Jul. zum Pastorat bei S. Andrea berufen worden, zu welcher kläglichen Zeit er dies Lied zu seinem und der ganzen Christenheit höchstnöthigen Trost verfertiget hat. III. Bald hernach ist es nicht nur insgemein in Thüringen und Sachsen bekannt worden, sondern es soll selbiges Lied auch insonderheit der schwedische König Gustavus Adolphus, der damals bei Lützen lag, bekommen und so werth geachtet haben, dass er es mit seiner Armee gar ofte und sonderlich noch in der letzten Bet-Stunde, ehe die grofse Schlacht daselbst anging, gesungen. vid. Pfefferkorn's Thüring. Hist. p. 532“.

Diese letztere Angabe wird aber sofort zweifelhaft durch die von Olearius selber S. 141 gemachte Bemerkung: M. Jerem. Weber gebe in seinem 1638 zu Leipzig gedruckten Gesangbuch p. 651 als Quelle des berühmten Liedes folgenden Einzel-Druck an: „Hertzfreudiges Trostliedlein, auff das von der Evang. Armee, in der Schlacht vor Leipzig, am 7. Sept. Anno 1631 geführte Kriegslosungswort „„Gott mit uns““ gestellet v. M. Johanne Altenburg, Pfarr zu grofsen Sömmera in Düringen.“ Hiernach gewinnt es das Ansehen, als ob das Lied erst nach der Schlacht entstanden wäre, wie auch Döring in seiner Choralkunde 1865 S. 85 als Melodie beisetzt: a a h c̄ d̄ c̄ h a 1633.“ Man vergl. Gustav Adolphs Schwanengesang von Dr. Joh. Geffken, 2. Ausg. Hamburg 1856.

Wetzel wiederholt am a. O. lediglich die Angaben seines Vorgängers und führt die Anfänge von 12 Gesangbuch-Liedern an, die er Altenburg zuschreibt, wobei er bemerkt, dass er in einigen Gesangbüchern bald M. Johann, bald M. Johann Michael genannt werde, während ihm doch blos der Name Michael zukomme.

Walther führt auf die richtige Spur bezüglich des Geburtsjahrs, wenn er u. A. sagt: „ — wie er denn — an. 1618 den 55. Ps. — mit 6 Stimmen im 35. Jahre seines Alters herausgegeben hat.“ Das führt auf 1584 und nicht 1583. Ebenso ist er der Erste, der das richtige Sterbedatum angiebt: „Er ist anno 1640 den 12. Febr.

gestorben.“ Dagegen wird aber Walther's (Olearius' und Wetzel's) Angabe über Altenburg's angeblichen Geburtsort Tröchtelborn, die seitdem in alle Musik-Lexica überging, ausdrücklich von Motschmann widersprochen. Ebenso macht er der bisherigen Ungewissheit über Geburtsjahr und Tag ein Ende. Motschmann stellt sich in seiner Erfortia literata 1733 ff. die Aufgabe, die Celebritäten aus allen Fakultäten dieser ehemaligen Universität anzuführen, und wo er kann ausführlichere Angaben über sie zu machen. Ueber alle möglichen Leute erfahren wir in solchen biographischen Sammelwerken Nachrichten, selten über Musiker. Auch in diesem einzigen Fall, wo er einem Musiker einen Platz in seinem Werke vergönnt, glaubt er die Entschuldigung vorauschicken zu müssen: Die Musik sei ja ein Theil mit von der Mathesi. Es folgt nun der vollständige Abdruck seines Artikels über unsern Altenburg. S. 650—53:

M. MICHAEL ALTENBURG,
Pastor St. Andreae.

§ 1. Dass die Musik ein Theil mit von der Mathesi sei, ist bekannt, drum wird man sich nicht wundern, wenn ich die, welche hierin etwas geschrieben haben, auch mit ins gelehrte Erfurt setze. Gegenwärtiger M. Altenburg hat zu seiner Zeit den Ruhm eines grofsen Musici gehabt, so dass aus Teutschland die Liebhaber der Musik ihn kennen zu lernen Gelegenheit suchten, auch der zu solcher Zeit berühmte Musicus in Niedersachsen, Mich. Prätorius, ihm seine Söhne zur Unterweisung hierin anvertraute. Anbei war er auch ein guter Theologus, und hatte bei der Musik seine Haupt-Studia keineswegs versäumet. Sein Geburtsort war Alach, ein von Erfurt eine Stunde weit gelegenes Dorf, allwo der Vater, Michael Altenburg, ein Schmid war, der aber feine Mittel hatte, und wurde er am Trinitatis-Feste A. 1584 geboren. (Das war damals der 27. Mai.) Schon im sechsten Jahre seines Alters thät ihn der Vater nach Erfurt und sparte keine Kosten, die zu seiner Unterweisung erfordert wurden, bis er endlich Anno 1599 im Decanat M. Simeon Binckepanck's Baccalaureus, und Anno 1603 unter M. Ant. Mockero Magister wurde.

§ 2. Er stund aber damals schon in öffentlicher Schul-Bedienung, denn A. 1600 ward er zum Schul-Collegen an die Regler-Schule angenommen worden, worauf ihn die Gemeinde zu St. Andreae A. 1601 zum Cantore berufen, ja A. 1607 das Rectorat anvertrauet hatte. A. 1609 kam er in's Predigt-Amt, da er zum Pastore der beiden Gemeinden Ilfersgehofen und Marpach verordnet

wurde. Zwei Jahre hernach (1611) erhielt er einen Ruf nach Tröchtelborn, einem Erfurt'schen Dorfe, und A. 1621 nach Gross-Sömmerda an die St. Bonifacius-Gemeinde. Da aber die betrübten Zeiten einfielen, das wegen derer beständigen Durchzüge und Einquartierungen sowohl, als wegen der vielfältigen Einfälle und Plünderungen fast Niemand mehr auf dem Lande bleiben konnte, und die meisten von seinen Zuhörern sich in sichere Oerter begeben hatten, so flüchtete er endlich A. 1637 mit Hinterlassung alles seines Vermögens auch nach Erfurt, und musste anfangs gar kümmerlich leben, bis er nach M. Henr. Starcklopfs Absterben Diaconus an der St. Andreae-Kirche wurde, und dann A. 1638 dem verstorbenen Pastori an solcher Kirche M. Sam. Wagnern succedirete, indem er aber bei denen vielen und harten ausgestandenen Troublen seine Gesundheit ziemlich zugesetzt hatte, so starb er bald darauf, den 12. Febr. Anno 1640.

§ 3. Er hat sich zweimal verheirathet, und in der ersten Ehe mit Chatharinen, Martin Beyers, Tuchscherers aus Buttstädt Tochter in 33 Jahren (also 1604 in die erste Ehe getreten) 13 Kinder gezeuget, davon ihn nur drei überlebet. Als aber dieselbige A. 1637 vor Betrübniss und Schrecken mit Todte abgegangen war, so heirathete er Marthen, eine Wittwe Mart. Quiritii, wie das Leichen-Programma, welches der Rector Academiae D. Tob. Lagus gemacht hat, bezeiget.

§ 4. Er hat nichts als Musikalische und Poetische Sachen hinterlassen, als

1. Teutsche Hochzeit-Motetten von 7 Stimmen, Erfurth A. 1613.

2. Musicalischer Schirm und Schild der Bürger und Einwohner der Stadt Erffurth A. 1618. Es ist der 55. Psalm mit 6 Stimmen.

3. Kirch- und Hauſs-Gesänge mit 5. 6. und 8. Stimmen gesetzt in 4 Theilen. Erffurth A. 1620 und 1621 in 4.

4. So sind auch viele von ihm verfertigte Lieder in unserm Erffurthischen Gesangbuche zu finden, z. E. Gläubiges Hertze freu dich etc. Aus Jacobs Stamm etc. HErr Gott nun schleuſs den Himmel auf etc. Gleich wie sich fein etc. u. a. m. (Printz in seiner Sing- und Kling-Kunst 1690 macht S. 163 hierüber folgende Angabe: M. Mich. Altenburg, Pfarherr zu groſsen Sömmern, in Thüringen, ein Author der Lieder: 1. Lob sey Gott in des Himmels Thron. 2. Verzage nicht, o Häufflein klein. 3. HErr Gott nun schleuſs den Himmel auf.)

§ 5. Auſser dem gedachten Leichen-Programmate haben Hundorph in encom. Erff. contin. und Hr. Johann Gottfried Walther

im Musicalischen Lexico einige Umstände seines Lebens angeführet, es wird aber in den letzten unrecht gesetzt, dass er von Tröchtelborn bürtig gewesen sei. (Schluss.)

---

v. Winterfeld widmet Altenburg in seinem evangelischen Kirchengesange, 2. Thl. S. XV und 78—87 eine sehr eingehende Prüfung seiner Leistungen als Kirchenlieder-Komponist; er kommt dann Seite 87 zu dem Schlussresultat, dass A. in seinen einfacheren Sätzen auf dem eigentlichen, seinen Gaben angemessenen Gebiete seiner tonkünstlerischen Wirksamkeit steht. Die meisten derselben sind, Melodie wie Behandlung von anziehender Frische, ausgezeichnet durch Regsamkeit der Stimmen, Mannichfaltigkeit der Ausweichungen, enges Anschliefsen an das Gedicht, woraus nicht minder die Vermuthung, dass auch dieses das seinige sein werde, hervorgeht. Folgende Lieder werden ihm zugeschrieben:

1. Herr G. Vater, ich glaub an dich d a c h a h cis d 1620
2. Herr G. nun schleufs den Himmel auf b a b c d es c d 1620
3. Verzage nicht o Häuflein klein a a h c d c h a 1633
4. Jesu, du Gotteslämmlein d b g a d es c d 1640.

Die Werke, welche A. nach und nach herausgab, folgen am Ende dieses Artikels und sind vom Redakteur dieser Blätter gesammelt und beschrieben.

Man sollte meinen, A.'s Name werde auch in den Sammelwerken jener Zeit zu finden sein, allein Becker bringt keine derartige Notiz und Eitner's Bibliogr. S. 370 führt nur die einzige Komposition an „Das ist mir lieb" 4 Thle., 5 voc. in Grofsmann's Angst der Hellen, Jena 1623. Es wird deshalb Manchem nicht unwillkommen sein, einen speciellen Nachweis wenigstens über die 15 Kompositionen zu erhalten, die von ihm in das Gothaer Cantional 1651 aufgenommen worden sind.

Cant. Goth. I. Thl.:

Nr. 13.	Ach mein liebes Jesulein	5 v.	(Teschner Nr. 1.)
„ 14.	Hie gute Mähr	5 v.	(Schöberl. II Nr. 62.)
„ 24.	Nun lasst uns singen	5 v.	(Schöberl. II Nr. 77)
„ 40.	Aus Jakobs Stamm	5 v.	(Teschner Nr. 4. Schöberl. II Nr. 109.)
„ 45.	HE. G. nun schleufs den Himmel	5 v.	(Winterf. II Nr. 33. Schöberl. II Nr. 120.)

Wtrf. lässt Cant. II. wegen der höhern Stimmlage des An-

fangs dem Cant. I. vorangehen und hiernach giebt Döring den Ct. II. Mel. an (aus Cd. nach Bd. supponirt), während Ct. I. so lautet: a gis h c a a h etc.

Nr. 55. Jesu du Gottes Lämmlein 5 v. (Winterf. II Nr. 35 Teschner Nr. 11 Schöb. II Nr. 180.)

„ 65. Macht auf das Thor 5 v. (Teschn. Nr. 2. Schöberl. II Nr. 236.)

„ 67. Frohlockt und triumphiret, 5 voc.

„ 68. Du bist der rechte David, Herr 5 voc.

Cant. Goth. II. Theil:

Nr. 40. O Gott Vat. ich glaub an Dich 8 v. (Wtrf. II Nr. 34: HErr G. Vt. ich gl)

„ 109. Wie Wasser solche grofse Ding 6 v. (Schöberl. III Nr. 340.)

„ 110. Wohlauf m. Herz sei gut Muths. 4 v. („ III Nr. 339.)

„ 128. Du seyst zu Feld oder zu Haus 4 voc.

Cant. Goth. III. Theil:

„ 37. Ach mein herzliebes Jesulein 5 v. (Schöberl III Nr. 396.)

„ 55. Jesu du liebstes Herrlein mein 4 v. („ III Nr. 395.*)

Die vom Goth. Cant II. Nr. 64 gebrachte Komposition a 4 „incerti autoris“ zu M. A.'s Text „Verzage nicht o Häuflein klein“ bringt ebenfalls Schöberl. II Nr. 387. Nach Jos. Müller (Königsb. Katal. S. 27 ad Sammlg. „128“) enthält das Sammelwerk von Casp. Cramer, Erf. 1641 u. A. auch Kompositionen von M. Altenburg. Genauere Angaben fehlen.

Resumiren wir nun die aus verschiedenen Quellen erhaltenen Angaben, so gewinnen wir den Eindruck, dass M. Altenburg's Blüthezeit in musikalischer Hinsicht nicht, wie man vielleicht gerne annehmen möchte, in die Jahre seines Cantorats an der Schule St. Andreae in Erfurt, sondern in die 10 Jahre seines Pfarrdienstes in Tröchtelborn, in's 4te Jahrzehnt seines Lebens zu verlegen ist. Dies geht nicht blos aus biographischen Notizen, sondern vor allem aus den Titeln seiner Werke hervor. Mit Recht sagt Gerbert (N. Lex. I, 80): „er muss ein aufserordentlich fleifsiger und thätiger Mann gewesen seyn, da er bei seinen Berufsgeschäften und Versetzungen noch so Vieles komponiren konnte.“ Allein an ihm sehen wir auch recht deutlich, welch tödtliche Wunden der 30jährige Krieg dem Kunstleben unserer Nation geschlagen hat. Die schönen Aufführungen in Tröchtelborn hatten ein Ende, selbst A.'s Spannkraft und Produktivität erlag; von 1623 an begegnen wir keinem Werke mehr von ihm. Er

*) Obige Nrn. sind nach Eitner's Verzeichniss, M. f. M. IX p. 180 ff.

hatte zu thun, sich und seine zahlreiche Familie vor Hunger zu schützen und endete seinen Lauf schon in einem Alter von 56 Jahren. Wir werden wohl die Stimmung seiner letzten Jahre nicht besser wiedergeben können, als mit seinem eigenen Lied: „Herr Gott, nun schleufs den Himmel auf, mein Zeit zum End sich neiget, ich hab vollendet meinen Lauf, dass sich mein Seel sehr freuet; hab gnug gelitten, mich müd gestritten, schick mich fein zur ew'gen Ruh; lass fahren was auf Erden, will lieber selig werden."

Verzeichniss von Altenburg's Druckwerken.

1. Das 53. Capitel des Geistreichen | Propheten Esaiae, | das ist, | das bitter Leiden | vnd Sterben, sampt der frölichen | vnd siegreichen Aufferstehung vnsers | HErrn vnd Heilandes JEsu | Christi, Auch | der herrliche vnd schöne Pafsion- | Spruch des fromen Alt Vaters Bernhardi, | (Passio tua Domine Jesu Christe, &c.) Mit 6. | Stimmen componiret, vnd in Druck verfer- | tiget, Durch | M. Michaelem Altenburgium, der | Schulen | S. Andreae in Erffurdt Cantorem. | Bez. d. Stb. || Gedruckt zu Erffurdt bey Ja- | cob Singe. | Anno 1608. |

6 Stb. in 4°. R. des Titelbl. A's. Portrait. Dedic. im Tenor an 4 Brüder und Reichsgrafen zu Schwartzburgk und Honstein, gez. vom Komponisten (nur als „Musicus") am Tage der Opferung Christi 1608.

Exemplar in der Ritterakademie in Liegnitz.

2. Adams Hochzeitliche Frewde, | Zu sonderlichen Hochzeitlichen Ehren vnd Wolgefallen, | Des Ehrwürdigen, | . . . Jo- | hann Rappolds, Pfarrers zu Goltbach, | Breutigams, Vnd | . . . | Wit- | wen, Braut, den 20. Julii Anno 1613 zu Goltbach | . . . | Mit 6. Stimmen, | Neben dem Symbolo, | Fidenti sperata cedunt | Mit 7 Stimmen. | Componiret . . . | M. M. Altenburg. | Trychtelbornenfium Paftorem | . . . | Bez. d. Stb. |

Am Ende: Gedruckt zu Erffurt bey Martin | Wittel, Wonhaft etc.

6 Stb. in 4°, je 4 Bll. (Kgl. Bibl. in Berlin.)

3. Gaudium Chriftianum, | Das ist: | Christliche, Musica- | lische Frewde. | Begreiffend | I. Das Lutherische Jubel Geschrey, V. Voc. | II. Die Prophezeihung von Luthero, Apocalypsis am 14. | Mit 12. oder 16. Stimmen. | III. Das Lutherische Schlofs, oder Feste Burgk, Mit 5. 15. | Oder 19. Stimmen. | IV. Die Engelische Schlacht, Apoc. 12. mit

12. od. 16. Stimmen. | Darein zugleich drey Trompeten vnd zwo Paucken, die eine in das kleine c. Die ander in das grofse G. gestellet, können | gebrauchet werden. | V. Das Amen. Item, Von Nuh an bifs in Ewigkeit, 12. Stim. | VI. Das Amen Gott Vater vnd Sohne, etc. Nach der alten Melodi, | Mit 12. Stimmen. Componiret | Vnd | Dem Hochlöblichsten Chur: vnd Fürstlichem | Hause Sachsen, etc. Seinen gnädigsten vnd gnädigen | Chur: Fürsten vnd Herren etc. vnterthenigst vnd | vnterthenig dedicirt, | Durch | M. Michaëlem Altenburgium,* Tröchtel- | bornenfium Paftorem. || Gedruckt zu Jehna bey Johann Weidnern, | Anno CIϽ IϽCXVII. | (1617.)

16 Stb. in 4⁰. Cantus 1. 2. Tenor 1. Bas. 1. und Alt. 1. haben obigen Titel, auf der Rücks. ein Wappen u. Bl. 2 ein Gedicht; die übrigen Stb. haben keinen Titel, nur ein weifses Vorbl. Bass 3. am Ende die obige Druckerfirma. Eine „Erste Stimm“ (mit Violinschl.) trägt den Titel: „Chorus Quartus. | Nota. | Dieser Chor, welcher nur | auff Trompeten vnd Paucken gerichtet, mag oder kan der günstige Cantor aufs- | lassen.“ (etc. noch 4 Zeil. u. eine Vignette). Hier hat der 1. Gesang einen Text, der sonst in keiner Stimme wieder vorkommt und folgenden volksthümlichen Wortlaut:

„1. Der Bapst der hat den Schlüssel verlorn,
was wil er nun beginnen?
das thut ihm aus der mafsen Zorn,
dass ern nicht wieder kan finden.
2. Ein frommer Man im Sachsen Land,
der hat den Schlüssel funden,
Martinus Luther ist er genant,
der ist uns Gott willkommen.
3. Der schleust uns wieder auf die Thür
wol zu dem owgen Leben,
und bringt uns Christ den Herrn herfür,
der thut die Sünde vergeben.“

Die Melodie heifst: 3/2 c c g | c. 𝔥 𝔠 𝔡 | 𝔈 e | e 𝔡 𝔠 𝔣 g | e g g | 𝔤 𝔣 e d | e e — ‖: e g e | e. 𝔡 𝔠 𝔥 | C c | G g | C c | e. 𝔡 e | c c — :‖ (Lies eine 8va höher: lat. kleine Buchst. sind ganze Noten, deutsche sind halbe Noten und die grofsen Buchst. gleich einer Brevis-Note.)

4. Musical. Schirm und Schild, Ps. 55, 6 voc. (nach Motschmann). In der Bibliothek der Stadtkirche zu Pirna in Sachsen befindet sich in einem Sammelbande (Nr. 6, Altstimme) nach den Kirchen- und Haufs-Gesängen, 1. Thl. und Lieblichen Intraden

1. Thl., ein aus 6 Theilen zu 6 Stimmen bestehender Gesang ohne Titelblatt, aber gezeichnet als „Der 55. Psalm von M. Altenburg". Ohne Zweifel ist dies dieselbe von Motschmann citirte Komposition.

5. Erster Theil. | Newer Lieblicher vnd Zierlicher Jntradon, | mit sechs Stimmen. | Welche zu förderst auff | Geigen Lauten Instrumenten vnd Orgelwerck | gerichtet sind, darein zugleich eine Choral Stimm aus dem | Gesangbuch deſs Herrn D. Martini Lutheri gantz | zierlich, deutlich vnd vernehmlich von Jederman | kan mit gesungen werden, oder also das won | fünff Personen solche geigen vnter den- | selben einer bevorauſs der Bassist die Choralstim singen kan. | componirt | Durch | Michaelem Altenbvrgivm | Tröchterb. Paſtorem. | Bez. d. Stb. ‖ Gedruckt zu Erffurdt, bey vnd in Ver- | legung Johan Röbock. M. DC. XX.

6 Stb. in 4°. Der Tenor hat gleichen Wortlaut, ist aber anders gedruckt und mit einer in Holzschnitt hergestellten Abbildung eines musicirenden Engelchores umgeben. Im Tenor die Dedic., gez. vom Komp. Tröchterborn 1620. Enthält 16 Gesänge: Nr. 1, Wo Gott der Herr nicht bei uns helt. Nr. 16, List und Neid. „Musicalische Fröligkeit" überschrieben.

Kgl. Bibl. Berlin kompl. — Stadtkirche in Pirna nur Altus. — Stadtbibl. in Leipzig: C 2. T 1. 2.

6. Cantiones | De | Adventu | Domini Ac Salva- | toris noſtri Iesu Christi, | 5. 6. & 8. voc. | Compoſitae | à | M. Michaële Altenburgio | Tröchterbornenſium Paſtore. | Bez. d. Stb. ‖ Typis Philippi Wittelii, Impenſis | Joh. Birckneri, Bibliop. | Erfurtenſ. | Anno M.DC.XX.

Stb? in 4°. Tenor, R. des Titelbl. „An den günstigen Leser". Nr. 1, Hierusalem gaude, 5 voc. Nr 11, Ob mich viel jammer in der welt. 8 voc. Nur die erste Nr. hat lat. Text.

Landesbibl. in Grimma 7 Stb. — Kgl. Bibl. Berlin nur Tenor I. — Stadtbibl. Leipzig: C 2. T 1. 2.

7. Erster Theil. | Christlicher, Lieblicher | Vnd | Andechtiger, | Newer Kirchen vnd Hauſs Gesänge, | so auff alle Festtage, vnd auch sonsten zu jederzeit kön- | nen gebraucht werden, Also daſs man den Text | fein vornehmen, vnd ein jeder Gottseliger | Christ mitsingen kan. | Mit 5. Stimmen Componiret, von M. Michael: Altenb: paſtore | Tröchtelbornenſi. | Mit einer Vorrede, Herrn M. Modeſtini | Wedmann Miniſterii Erffurtenſis Senioris S. S. Theo- | logiae & Hebraicae ling: P. P. | Bez. d. Stb. ‖ Erffurdt, | Gedruckt in Verlegung Jo- | han Röhbock. 1620. |

5 Stb. in hoch 4°: Disc. Alt. Ten. Bass. u. Quinta vox. Die Tenorst.

weicht im Titel ab, indem sie statt der Stimmenbezeichnung folgende Anzeige enthält: „Ad Lectorem. | Biſs anhero haben sich jhrer etlich evnterfangen, die | Gesänge, welche ich lassen auſsgehen in meinem Nah- | men hin vnd wieder, so wol den Gemeinen in den Städten, alſs auff den Dörffern zu offeriren vnd | dediciren: Darumb ich nicht vnterlassen können, | dieses hinzu zusetzen, dass sich die jenigen, welche zu | solchen lust vnd liebe tragen, können | sich zu dem Au- | tore finden, oder sie vom Buchdrucker bekommen. || Gedruckt zu Erffurdt, bey Johann Röhbock, | zum grünen Löwen, bey S. Görgen. 1620". |

Im Tenor folgen dann 3 Bll. mit Dedic. und Gedichten. Darauf 15 deutsche Gesänge: 1) Hosianna dem Sohne David. 15) Nun lasst uns singen Gott dem Herrn. Texte vollständig.

Kgl. Bibl. Berlin kompl., ebenso in Grimma und Elbing. — Stadtbibl. Leipzig: T. u. 5. vox.

8. Der ander Theil. | Christlicher, Lieblicher | Vnnd | Andechtiger | Newer Kirchen | vnd Hauſs Gesenge, von Ostern | biſs auff das Advendt, so auff alle Fest- | tage vnd auch sonsten zu jederzeit, Hochzeit | vnd Kirmessen vnd dergleichen können gebraucht wer- | den, Also daſs man den Text fein (etc. wie Theil 1.) kan. | Mit 5. 6. vnd 8. Stimmen | Componiret von | M. Michaele Altenbvrgio | Tröchterb Paſtore. | Bez. d. Stb. || Erffurdt, | Gedruckt vnd verleget durch Johann | Röhbock, zum grünen Löwen, bey S. Gorgen, 1620. |

Stb. ? in 4°. Der Tenor I. mit gleichem Wortlaut doch anders gedruckt und mit einer in Holzschnitt hergestellten Abbildung eines musicirenden Engelchores umgeben.

Tenor 3 Bll. mit Dedic. u. Gedichten, darauf 26 geistl. Gesge.: 1) Salve festa dies, 5 voc. 26) Wach auf du Christliche Gemein.

Landesbibl. in Grimma kompl. (? zeigt nur 7 Stb. an, bis Septima vox, da aber der 3. Thl. 8 Stb. hat, muthmaſse ich auch hier 8 Stb.). — Bibl. der Marien-Kirche in Elbing, Sammelbd. von 9 Stb. (37 m.) — Kgl. Bibl. Berlin nur Cant. und Tenor. — Stadtbibl. in Pirna: Altus. — Stadtbibl. Leipzig: T., 5 u. 6. vox.

9. Der dritte Theil | Christlicher, lieblicher vnd | andächtiger newer Kirchen vnd Hauſs Gesänge, | zu jederzeit durchs gantze Jahr wol zugebrauchen, also daſs | man den Text fein vernehmen, vnd ein jeder Gottseeliger | Christ mit singen kan, | beneben einem General Discant | vor die Schulmägdlein mit 5 6. | vnd 8. Stimmen. | Deſzgleichen: | Zweene Newe JNTRADEN 10. VOC. zu 2. | Choren,

da der erste auff Geigen, der ander auff Zincken | vnd Posaunen gerichtet, oder nur auff das Orgelwerck, | darein ein Choral Stimm, wie aus dem Register | zu vernehmen, kan gesungen werden. | Componirt von | M. Michaele Altenbvrgio | Tröchterb. Paſtore. | Bez. d. Stb. || Gedruckt zu Erffurdt, bey vnd in Ver- | legung Johan Röhbock, Im Jahr: | M. D C. XX. |

8 Stb. in hoch 4°. Disc. A. T. B. V. bis VIII. vox. Nur der Discantus ist von 1620, die übrigen Stimmen haben die Jahreszahl 1621; davon tragen der Altus und Bassus die gleiche Druckerfirma, während es beim Tenor und der V. bis VIII. vox heifst:

Gedruckt zu Erffurdt, bey Johan Röhbock, in | Verlegung Sigimundt (?) Hopffen. | M. DC. XXI. |

Der Tenor hat gleichen Wortlaut ist aber anders gedruckt und hat dieselben Abbildg. wie Thl. 2. — Ohne Dedic. und Gedichte; enthält 22 deutsche geistl. Gesänge: 1) Mir herzlich lieb ist Jesus Christ, 5voc. 22) Intrada: Ein feste Burg, 10voc. (mit einem General Discant).

Kgl. Bibl. Berlin kompl. — Landesbibl Grimma fehlt VIII. vox. — Stadtbibl. Leipzig: T., 5. u. 7. vox.

10. Der vierte Theil desselben Werkes von 1620 enthält 15 fünf-, 8- und 9stim. Gesänge. Nur auf der Landesbibl. in Grimma (XXIV, f) vorhanden: 7 Stb.

11. Musicalische Weynacht- vnd | New Jahrs Zierde. | Das ist | Christliche, Liebliche, Andächtige | Weynacht- vnd | New Jahrs Gesänge, zu 4. 5 | 6. 8. vnd 9. Stimmen | also gesetzt, das man den Textum fein deutlich verneh- | men, vnd ein jeder Gottseliger Christ | mit singen kan. | Componirt Durch | M. Michaëlem Altenburgium | Tröchterbornenſ. Paſtorem. | Bez. d. Stb. || Gedruckt bey Philip Wittel, In ver- | legung Johan Bircknars, Buchhändlers in Erffurdt. | Anno M. DC. XXI. |

Stb. ? in 4°. Nr. 1) Wir danken dir H. J. Chr. 4voc. Nr. 12) Sihe, eine jungfrau ist schwanger, 9voc.

Landesbibl. Grimma 7 Stb. — Kgl. Bibl. Berlin nur Tenor.

Mittheilungen.

* Ueber den auf S. 146 der Monatsh. verstorbenen Methfessel, der unter vier verschiedenen Vornamen und verschiedenen Daten seiner Zeit angezeigt wurde, erhalten wir von unserem geehrten Mitgliede, Herrn Pfarrer Ad. Frölich, den Necrolog über Adolf Methfessel aus dem „Schweizerisches Sängerblatt" vom 23. November 1878 (herausgegeben in Zürich), welcher folgenden jedenfalls von nahestehender Seite geschriebenen Inhalt hat und aus dem erhellt, dass nur der eine Methfessel mit den verschiedenen Anzeigen gemeint sein kann:

„Am 17. November starb Herr Musikdirektor Adolf Methfessel (ein Verwandter des berühmten Liederkomponisten), der seit vielen Dezennien in Bern segensreich wirkte und auch in weiteren Kreisen, besonders in unserer Sängerwelt wohl bekannt war. Man wählte ihn oft ins eidgenössische Kampfgericht, auch in Basel war er Mitglied desselben und sein sicheres Urtheil, seine treffenden Bemerkungen errangen ihm die hohe Achtung Aller. Bis kurze Zeit vor seinem Tode wirkte er als Gesanglehrer an der bernischen Realschule, war er zweiter Kapellmeister des Orchesters, in welchem er als trefflicher Cellist mitspielte. Lange Jahre war Methfessel Dirigent der Berner Liedertafel, die ihm sehr viel zu danken hat. Unter ihm, durch seinen Fleifs und sein Talent, kam dieser Verein zur Blüthe und errang sich viele Lorbeeren. In den sechziger Jahren gründete Methfessel in Bern eine Musikalienhandlung. Vor einiger Zeit wurde der bis dahin immer rüstige und jugendliche Greis von einer schweren Krankheit heimgesucht. Im Herbst suchte er Heilung in Bex, die Gesundheit kehrte aber nicht wieder. Bald nach seiner Zurückkunft machte der Tod seinen Leiden ein Ende. Er erreichte ein Alter von 72 Jahren."

* Der Unterzeichnete stellt an die g ehrten Subscribenten auf die Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke die Frage zur Abstimmung: das äufserst seltene kleine Büchelchen von Sebastian Virdung: Musica getuscht und ausgezogen etc. Basel 1511, welches über die damaligen Instrumente und über die Theorie handelt, durch photolithographischen Umdruck herzustellen und als Theil eines Jahrganges zu veröffentlichen. Gefällige Antworten werden bis Ende Januar nächsten Jahres erbeten. Eitner.

* Herr August Hettler in Minden ist der Gesellschaft für Musikforschung als Mitglied beigetreten.

* Wir beginnen heute in der Beilage den Katalog der Musikwerke auf der kgl. Universitäts-Bibliothek in Göttingen zu veröffentlichen und werden die Abtheilung der theoretischen Druckwerke schnell vollenden, müssen aber gleich bemeıken, dass die folgenden Abtheilungen sich nicht unmittelbar anschliefsen werden, da deren Beschreibung noch gar nicht begonnen hat. Wir müssen dies ausnahmsweise Beginnen dadurch entschuldigen, dass der Verfasser des obigen Kataloges sich als Dilettant nur vorübergehend mit der Arbeit beschäftigen kann; und da das Vorliegende in sich fertig und mit liebevoller Sorgfalt ausgearbeitet war, so hielten wir es zum Besten der Sache für vortheilhaft mit der Veröffentlichung nicht zu zögern, in der Hoffnung, die Fortsetzung desto eher zu erlangen.

Die Redaction.

* Beiliegend Nachträge und Register zu Hasse's Werken.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W. Bernburgerst. 9. I.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

MONATSHEFTE

für

MUSIK-GESCHICHTE

herausgegeben

6 von

der Gesellschaft für Musikforschung.

XI. Jahrgang. 1879.

Preis des Jahrganges 9 Mk. Monatlich erscheint eine Nummer von 1 bis 2 Bogen. Insertionsgebühren für die Zeile 30 Pfg.

Kommissionsverlag und Expedition der T. Trautwein'schen Buch- und Musikalienhandl. in Berlin W. Leipzigerstrafse 107. Bestellungen nimmt jede Buch- & Musikhandlung entgegen.

No. 12.

Meister Anthonius, Orgelbauer in Dresden, 1477.

(Otto Kade.)

Einem ganz eigenthümlichen Vorfalle verdanken wir die Aufzeichnung obengenannten Orgelbaumeisters in den Akten. Schwerlich würden wir von dem Manne das Geringste erfahren haben, wenn er sich aufser der Ausübung seiner Kunst nicht eine unbesonnene Fahrläfsigkeit hätte zu Schulden kommen lassen, die zu einer schweren Klage führte, ihn in mancherlei Unannehmlichkeiten verwickelte und zu einer Reihe von Schriftstücken Veranlassung gab, die unter der Bezeichnung: Acta, belangend Anton, Orgelmoystern, welcher falsche Briefe gemacht hat, 1477, im königl. sächs. geh. Staatsarchiv [Loc. 9705] aufbewahrt werden. Dieses Aktenstück enthält:

1. einen Zettel, ohne Datum und Ort, von Anthonius an die Kurfürstin Elisabeth.

2. ein Schreiben des Kurfürsten Ernst von Sachsen an Hannsen, den Eiszengräber in Freiberg, Dresden, 9. April, 1477.

3. ein Schreiben des Orgelbaumeisters Anthonius an Kurfürst Ernst vom 28. Mai (ohne Jahresangabe).

4. ein Schreiben des Orgelbaumeisters Anthonius an die Kurfürstin Elisabeth vom 28. Mai (ohne Jahresangabe).

5. eine Urkunde von den Kurfürsten Albrecht und Ernst, Dresden den 26. Juni, 1476 (auf Pergament geschrieben nebst dem kurfürstlichen Siegel) und endlich

6. eine Urkunde vom Kurfürsten Ernst, Dresden den 6. Novemb. 1477 (auf Pergament geschrieben, nebst dem kurfürstlichen Siegel).

Diese Serie von Aktenstücken ist leider nicht vollständig. Es fehlen ihr einige wichtige Mittelglieder, die in den vorliegenden Schriftstücken zwar erwähnt werden, aber nicht vorhanden sind. Auch lassen sich die vorhandenen Schriftstücke chronologisch nur muthmafslich, nicht mit evidenter Sicherheit feststellen, da bei No. 1, 3 und 4 des Verzeichnisses Datum oder Jahr fehlt. Die Ausbeute, die sie der Musikgeschichte gewähren, ist im Ganzen gering. Aber unsere ganze Wissenschaft setzt sich nur mosaikartig zusammen, so dass wir für Alles dankbar sein müssen, was sich mittelbar oder unmittelbar für dieselbe ergiebt. Der Fall, der in den hier angegebenen Schriftstücken zur Verhandlung kommt, ist nun folgender:

Anthonius — ich folge der Schreibweise, die er selbst anwendet — war unter den Kurfürsten Ernst und Albrecht von Sachsen Orgelbaumeister in Dresden, wo er ein Haus — oder wie er es nennt, eine Herberge — besafs, in welchem er seine Werkstätte aufgeschlagen hatte und seine Kunst ausübte. Ob er aufser diesem Vornamen noch einen andern Namen gehabt hat, kann ich nicht sagen. Er muss in unmittelbaren Diensten der beiden Kurfürsten gestanden haben, denn er wird mehrfach als „unser Diener" bezeichnet. Seine Arbeiten müssen sehr beliebt und geschätzt gewesen sein, denn er baute nicht nur für die Kapelle im Schlosse zu Dresden eine Orgel, sondern führte auch für die kurfürstlichen Lande Aufträge aus. So meldet er (in dem Zettel No. 1 des obigen Verzeichnisses) der Kurfürstin Elisabeth, dass er zwei Orgeln fertig gestellt habe, eine für „Elsterwerde," eine andre „für Herrn Jörge von ffleinitz." Von diesen sei die erstere zu drei Bälgen, die zweite zu zwei Bälgen, für welche letztere er „nicht mehr denn drei Schock" aufgewendet habe. Das Zeugniss, das ihm der Kurfürst Albrecht in der Urkunde (siehe No. 5 des Verzeichnisses) über die Beschaffenheit und Güte dieser Arbeiten ausstellt, spricht sich in so rühmender und anerkennender Weise aus, dass wir wohl berechtigt sind, dem Meister einen hohen Rang in seiner Kunst einzuräumen. Dieser hochgeachtete Mann liefs sich nun, ohne etwas Böses dabei zu denken, zu der Unachtsamkeit verleiten, ein schon gebrauchtes kurfürstliches Siegel auf einen seiner Briefe statt seines eigenen Siegels zu setzen. Dieser ominöse Brief war wahrscheinlich an den Eisengräber — oder wie wir jetzt lieber sagen würden

Eisenschneider, Münzgraveur — Hannsen in Freiberg gerichtet. Denn von diesem ging die schwere Anklage auf Fälschung aus, wie das Handschreiben des Kurfürsten Ernst von Sachsen an diesen Eisenschneider Hannsen in Freiberg (siehe No. 2 des Verzeichnisses) unzweifelhaft darthut, obwohl die Klageschrift selbst nicht bei den Akten lag. In dieser Klage ward dem Anthonius zur Last gelegt, einen Nachschlüssel zu dem Tische, in welchem das Petschaft verschlossen gewesen sei, angefertigt, wenn nicht gar das Petschaft selbst nachgeahmt und gefälscht zu haben. Der Eisenschneider Hannsen beschuldigt unsern Meister ferner ihm seine „kunst und maſse entrathen, auch Eisen und Stöcke genommen" zu haben, weswegen er Werkstätte und Kleider des Meister Anthonius mit Beschlag habe belegen lassen. Gegen so schwere Beschuldigungen, die im Falle der Bestätigung wohl an Leib und Kragen gehen konnten, sucht sich nun unser Orgelbaumeister in seiner Angst und Noth auf alle Weise zu rechtfertigen, indem er alle zu seiner Verfügung stehenden Rechtsmittel in Anwendung bringt, so schwere Anklage zu entkräften. Zunächst fertigte er zwei ausführliche Vertheidigungsschriften an, von denen er die eine dem Kurfürsten Ernst, die andere der Gemahlin des Kurfürsten Elisabeth überreicht. Beide sind von ein und demselben Tage datirt. (Siehe No. 3 und 4 des Verzeichnisses.) Beide schildern in herzbewegenden Worten und Ausdrücken die Schuldlosigkeit seiner Handlungsweise, dass er „nicht gewusst oder verstanden, was darauf kommen möcht"; dass er einem kurfürstlichen Schreiben an die Amtleute für die Wagen der gnädigen Frau Kurfürstin nach Leipzig das Siegel ausgeschnitten und „das Betschier auſswendig auf den Brief gedrücket" habe, das sei seine ganze Schuld; „wo es anders sei, so wolle er den allerschändlichsten Tod leiden, der auf Erden je erdacht ist." In dem andern Schreiben an die Kurfürstin bittet er „umb gottes willen" um die Vermittelung ihres Bruders des Herzogs Victorin von Münsterberg, der nach Dresden zu kommen gedenke, damit er Fürsprache bei dem Kurfürsten für ihn einlege. Kurz er lässt kein Mittel unversucht, aus diesem verdrieſslichen Handel unbeschadet an Ehre und Vermögen herauszukommen. Die einfache treuherzige Schilderung seines unabsichtlich verschuldeten Vergehens fand bei den fürstlichen Brüdern Glauben, das Gesuch des Meisters Anthonius um Restituirung seiner Ehre und Habe Gehör. Zunächst befahl der Kurfürst Ernst dem Eisengräber Hannsen in Freiberg (siehe No. 2 des Verzeichnisses) die üble Nachrede, mit welcher er den Meister

Anthonius „untüchting zu machen“ gemeint habe, einstellen zu wollen, „sich gütlich mit ihm zu einen und zu vertragen“ und „ihm eine eigenhändig geschriebene quitancio“ darüber auszustellen. Würde er seinem Diener Anthonius ferner Ursache zur Klage über solche Nachrede geben, so werde ihn die Ungnade des Kurfürsten treffen. Aufserdem werden dem Meister Anthonius zwei Urkunden ausgestellt, in welcher man seiner Ehrenhaftigkeit wie Kunstfertigkeit volle Gerechtigkeit widerfahren lässt, die eine von den Kurfürsten Albrecht und Ernst zusammen, die andere vom Kurfürsten Ernst allein. Die erstere hebt nicht nur die vollkommene Meisterschaft im Orgelbau „bei grofsen und kleinen Werken“, gleichviel ob „renovirt oder neu gemacht, mit mancherley styme oder wie man es haben will“ hervor, sondern fügt auch die Aufforderung hinzu, dem Meister volles Vertrauen „umb seiner kunst willen“ zu schenken, wie sie ihm auch freies Geleite „on alle besworung“ durch die ganzen kurfürstlichen Lande zusichert.

Die andere Urkunde, die ihm der Kurfürst Ernst ausstellt, hat ziemlich denselben Inhalt mit wenig Aenderungen in der Motivirung und Schlussfolgerung. So bemerkt sie besonders noch, dass auf die Arbeit des Meister Anthonius*) aus dem Grunde kein schlechtes Licht fallen dürfe, weil „das worck“, das bei der Ablieferung gut und vollkommen „gemacht gewesen, jtzundt wandelbar geworden“ sei. Denn das sei ohn sein Verschulden geschehen, indem „dy grofse mewfze (Mäuse) dy balgen zwbissen undt zwfressen“ hätten. Da nun Meister Anthonius sich von dem Verdachte, falsche Briefe gemacht und „mit kurfürstlichem Petschier versiegelt“ zu haben, vollständig gereinigt habe, ferner der Kurfürst hinsichtlich des anderweitigen Verhaltens seines Dieners „nyschten (Nichts) wisse, als das do redlich ist“, so werde ihm dies kraft dieser Urkunde und darunter gedruckten kurfürstlichen Siegel hiermit ausdrücklich bestätigt.

So endete ein Streitfall, dessen juristische Seite vielleicht noch gröfseres Interesse erregen möchte, als die musikgeschichtliche. Denn es drängt sich bei reiflicher Erwägung aller Umstände die Vermuthung in den Vordergrund, dass die allerdings leichtsinnige nicht zu rechtfertigende aber arglose Benutzung eines officiellen Siegels zu einer Privatkorrespondenz von dem Eisenschneider Hannsen in Freiberg nicht ganz ohne Neid über den wachsenden Ruf seines früheren Arbeiters dazu benutzt worden sei, Letzerem ein Bein zu stellen. Denn dass Anthonius in einem derartigen Verhältniss zu

*) Von welcher hier die Rede ist, war nicht gesagt.

Hannsen gestanden haben muss, geht aus der Beschuldigung hervor, Eisen und Stöcke, Mafse und Kunstgriffe entnommen und auf eigene Hand benützt zu haben. Zu dieser Annahme berechtigt auch der Ausgang dieser etwas dunklen Geschichte, der zu Gunsten des Beklagten, ja mit einer gewissen triumphirenden Genugthuung für den kunstgeübten Meister ausfiel. Denn anders lässt sich der volle Erguss fürstlicher Gnade von Seiten der beiden Kurfürsten Albrecht und Ernst wohl kaum erklären. Beide wollten ihrem schwer gekränkten, in seiner Ehre, seinem Rufe hart angegriffenen Diener glänzende Genugthuung widerfahren lassen und ihn für die ausgestandene Unbill und Angst voll entschädigen. Dem sei jedoch wie ihm wolle, offenbar hat die Musikgeschichte aus diesem etwas unlautern Handel den besten Theil erhalten, indem ihr dadurch die Bekanntschaft des tüchtigen Orgelbaumeisters Anthonius in Dresden vermittelt wurde, dessen Name und Wirksamkeit zur Zeit vollständig unbekannt ist.

Die Documente.

I.

Genedigen frawen, ich habe tzwv orgelen gemacht dy sten tzv Dressen yn meiner herberge. Dy ein hat drey palgen, dy ander hat tzwen palgen; dy mit den i ji palgen sol ken (gen) elsterwerde vnd dy ander hern Jorge von fleinitz. Do hab ich nicht merh den i i j schock auff gehaben, dy sint gantz bereit. Das ich sy nv solde setzen, hab ich vorstanden, das mein gnädiger herr dy orgeln ein andern lassen setzen. Bit ich ewr Gnaden, das yr mein genedigen herren bit, dasz er es nicht enthut; ewer gnaden künnen mir wol daryn behülflich mocht geseyn. (Ohne Datum.)

II.

Von gots gnaden Ernst Kurfürst vnd hertzog zw Sachsen Landgraven In Doringen etc.

Lieber Getreuer. Es ist vor Uns kommen vnser dyner Anthonius vnd hat vns geclaget, wie daz du yn sere beswerest und In yn geruchte bringest und tzygest[1]) yn: er solle dir deyne kunst und maszen entragen habe vnd auch yszen[2]) vnd stöcke, die er genommen hat In gutem vermothen und sie doch nichts tugen[3]) mehr zw pregen, dasz er noch mit den eyszen beweiszen will. Vndt du sie In gerichte hast legen lassen, dencke, daz du die anderen vnszer

[1]) zeihest. [2]) Eisen. [3]) taugen.

eyszen bewarest; sulche verslagen eyszen kunnen vns nichts schaden gethun. Vnd du yn damit vntuchting [1]) meynest zw machen, daz du nicht enden wirst; vnd hast ym gar schentlich geschrieben, du zcewhst [2]) dein schaden gar grofs an vnd Zceyhst yn gar swere stücke mit deiner eygen handschrift, die wir denn personlich geleszen haben. Bitte nv dich, dasz du sulche nach Rede abe wollest laszen seyn vnd dich gutlich mit ym zw eynen vnd zw vortragen vnd ym eyn Quitancio deyner handschrift daruber zw geben, ist unser ernstliche meynung. Worstu vnser Bethe [3]) nicht ansehen vnd doch In eynen sulchen laszen irfinden, Vnd so vnszer dyner vor Vns wirt kommen vnd fortmehr clagen solche nach Rede, soltu wyssen, daz du In vnszern Vngnaden solt seyn.

Geben zw Dresden vnder vnserm petzir. [4]) Am mittwochen nach Ostern (9te April) Anno dom. lxx septimo. (1477.)

Adresse: Ane Hannsen eyszengreber zw Friberg
vnsern lieben getrewen.

III.

Genediger erlauchter hochgeborner Fürste.

Nachdem also ich vor ewr fürstlichen genaden schwerlichen mit einem brife kumen bin von des eyszengrebers wegen von Freiberg, den ich hinder ewr genaden gemacht hab, vnd bin swerlich von ewr genaden beclaget, des ich solde [5]) einen nach slyssel [6]) gehat haben zw dem betschir [7]) adir [8]) zw dem tische, da esz yn gelegen hat, vnd sprechen auch, ich solde eins gegraben haben [9]) das ich denn nicht kan des alles nicht, also ich ken [10]) ewren genaden besweret bin, Sunder ewr genaden gantz zcw berichten wy esz geschen ist. Ich hab einen brief gehabet kegen [10]) Leipzigk, also meiner gnedigen frawen wagen hin furen, do bin ich mit gewest, do ist das betschir auszwendig auf den brief gedrucket, den hab ich behalden bisz allhy her, der do allhy kegenwertig ist, [11]) do ich es mit beweisen will; do hab ich das betschir ausz dem briefe geschnitten vnd habe es auf den brief gemacht und ist nicht anders denn also geschehen; ist das anders denn, also so soll mir ewr gnaden den aller schentlichsten tod an lassen legen, der auf erden je erdacht ist, vnd bitt ewr fürstlichen genaden, das yr mir das vmb gottes willen wollen vorgeben [12]) Ich hab nicht gewust oder vorstanden, was darauf kummen moecht,

[1]) untüchtig. [2]) zeigst. [3]) Bitte. [4]) Petschaft. [5]) sollte. [6]) Nachschlüssel. [7]) Petschaft. [8]) oder. [9]) ein Siegel gestochen haben. [10]) gegen. [11]) NB. Dieses Schreiben an die Amtleute mit herausgeschnittenem Siegel lag hier mit bei. [12]) vergeben.

alsz ich nw wol vnderricht bin worden; vnd bitt ewer genaden vmb gottes willen vmb ein fürstlich geleyte abe vnd tzw, das ich mich personlich mochte verantworten, vnd bitt ewer genaden vmb gottes willen, das yr mir mein getzeug[1]) vnd kleider wollet lassen folgen, dy ewer genaden yn ewren gewalden[2]) hat. Willig zcw allen tzeiten ewren genaden vntertenig zcw sein.

Geben an der mitwoch In den pfingst heltagen (id est: 28. Mai 1477.)

Anthonius orgelmeyster.

Adresse: Dem Erlauchten Hochgebornen Fürsten Herrn Herrn Kurfürst hertzog zcw Sachsen lantgraven in Doringen zcw meyssen meim gnedigen Herrn.

IV.

Genedigen erlauchten hochgeporn Fürstin.

Nachdem alsz ich vor mein genedigen Herrn ser beswert bin von eines briefes wegen, vnd sie sprechen: ich habe ein nach slüssel zcw dem tisch gehat, do das betschir ynne sollte ligen vnd sprechen auch: ich hab ein nawes[3]) solle machen oder graben. Das ich denn nicht enkan,[4]) das den alles nicht also geschehen ist. Sunder ich habe ein brief gehabet, also ewr wagen kegen leiptzick furen, von sollichen briefe hab ich das betschir genomen vnd hab es auf den andern gemacht, vnd ist nicht anders geschehen den also, vnd ich hab vorstanden, wy mein gnädiger Herr hertzog Victorin[5]) zcw meinem gnedigen herren ken Dressen kumen wil. Bitt ich ewr genaden vmb gottes willen, das yr mein gnädigen Herren hertzog Victorin wollet bitten, das er mein gnedigen Herrn hertzog Ernst wollet für mich bitten, wen ich hab nicht vorstanden, was ich getan hab; wen was nv vnderricht bin worden, wo esz so hin getzeucht, vnd bit ewr genaden vmb gottes willen, das er mein daryn nicht wollet vergessen, vnd bit ewr genaden, das ir mein gnedigen Herrn wollet bitten, das her[6]) mir mein getzeug vnd kleider wolde lassen volgen, dy mein gnediger Herr yn seine gewalden hat. Ich habe gantze tzwflucht, genade vnd trost zcw ewren fürstlichen genaden.

Geben an der mitwoch yn phingst heltagen (28. Mai, 1477.)

Anthonius orgelmeyster.

Adresse: Den Erlauchten hochgepornen Fürstin frawen Elizabeth vnd frawen hertzogin zcw Sachsen landgräffin in doringen vnd marggräffin zcw meyssen meiner gnedigen frawen.

---

[1]) Werkzeug. [2]) Gewalt. [3]) neues. [4]) erkenne. [5]) Victorin, Herzog von Münsterberg 1474—1500, war der Bruder der Kurfürstin Elisabeth, also der Schwager vom Kurfürsten. [6]) er.

V.

Wir Von gotisgnaden Ernst des heiligen Römischen Reiches Ertzmarschall Kurfürst vnd Albrecht gebruder hertzogen zu Sachsen lantgrafen In Doringen vnd marggrafen zw Myssen Thun kund mit deszin vnszerin vffin brive Vor alle denn dy yn sehn adir[1]) hören lesen, das sich meyster Anthonius kegenwertiger des brives zeiger, sich bey vns gar Erlich gehalden hat vnde besunder seyne meysterschaft vnde arbeit Orgeln zcw machen, gar meysterlichen vnde bestendiclichen beweyszet hat. Beyde an grofsen vnde an kleynen wercken, Renovirt unde naw[2]) gemacht hot, mit mancherley styme adir wy man is haben wil, In vnszeren landen vnde vns yn vnszerem slofse zw Dreszen yn der Capelle, auch yn gantz gut vnd volkomen wergk gemacht vnde bewaret hat, Alszo das wir ym dancken vnde begeren von vnszeren getrawen stenden vnde herren, was standes eyn itzlicher sei, zw weme her[3]) ymmer kompt, das her solche volkommen meysterschafft gantz gute Orgeln zw machen ym zcw glewben, des gantz zu getrawen auf yme setzen. Vnde Besunderne forderung, guten willen vmb vnszer begerunge vnde vmb seyner kunst willen, ym yn seynem gescheffte beweyszen woldet. Das wollen wir zcw allen getzeiten vorschulden vnde haben yhm mit deszin vnszern brive yn vnszeren landen frey gesatzt zw wonen vnde mit seynem getzewge Orgeln, laden, kleinhat (?) durch vnszeren lanth zcw gehen, gantz an[4]) alle beswerunge vnd geleytes frei sal seyn, vmb seyner kunst vnde Erbeyt[5]) willen. Zw vrkunde habn wir wissentlichen vnser Insigel vnden an deszin brif lossen hengen, Der gegeben ist zcw Dressen am Dienstage nach Johanis des towffers Nach Christi geburth (26. Juni) Tawsenth vier hunderth dornach yn den Sechs vnd sibentzigsten Jare.

Urkunde auf Pergament mit dem kurfürstlichen Siegel.

VI.

Wir von gotisgnaden Ernst des heyligen Römischen Reyches Ertzmarschalk kurfurste hertzoge zcw sachssen lantgrafe yn doringen vnde marggrave zcw meyssen.

Erkennen vnd thun kunth offentlich mit deszin[6]) brive Alle dy ihn sehn adir hören lesen, das meyster Anthonius kegenwertiger deszis brifs czeyger vns ein gut volkomen werck gemacht hat, das itzund vns wandelbar worden ist, Das ane[7]) seine schault[8]) ist, sundern dy grosze mewsze[9]) haben dy balgen zcw bissen vnd zcw

[1]) oder. [2]) neu. [3]) er. [4]) ohn. [5]) Arbeit. [6]) diesem. [7]) ohne. [8]) Schuld. [9]) Mäuse.

fressin, vnd der vor obene benumthe[1]) Anthonius ist vor uns beruchtigt worden, wy dasz her hinder vns falsche brive hette gemacht vnd vorsygelt mit vnserem petzyr, das her sich denne vor uns vnschuldigk hat gemacht vnd verantworth hat, das wir nyschten von ym wiszen, wenn das do redlich ist. Zcw vrkunde haben wir vnszere Insiegel vnden an deszin brif loszen drucken, der gegeben zcw Dreszen an synte[2]) lenhartz tage (6. November) Nach Christi vnszers liebin herren geborth, virtzehnhundert vnd yn dem seben vnd sebetzigsten Jare.

Urkunde auf Pergament, mit dem kurfürstlichen Siegel.

[1]) benannte. [2]) Sanct.

Berg und Neuber's Liederbuch.

In meiner Bibliographie der Musik-Sammelwerke habe ich unter 1550c Bruchstücke obigen Liederbuches beschrieben und zwar Seite 115 die in Berlin befindliche defekte Tenorstimme ohne Titel und im Nachtrage S. 943 die Discantstimme einer früheren Ausgabe desselben Liederbuches. Erstere hat oder soll vielmehr 68 Lieder haben und Letztere nur 50 Lieder; am Ende der Letzteren liest man die Jahreszahl 1549, während die spätere Ausgabe mit den 68 Liedern keine Jahreszahl aufweist. Bei meinem letzten Aufenthalte in München lernte ich zu der in Berlin befindlichen Tenorstimme der 68 Lieder die übrigen Stimmen: Discant, Alt und Bass auf der kgl. Staatsbibliothek kennen und lasse ich hier eine kurze Beschreibung derselben folgen. Der Titel befindet sich in einer Randverzierung in Holz geschnitten und lautet beim Discant fast gleich wie in der früheren Ausgabe von 1549, nämlich

(gothische Lettern:) Discant.

Mein art vnd weiſs ist hell vnd reyn,
Den jungen Knaben ich zym allein,
Die sollen mich lernen mit fleiſs,
Der Musica zu ehr vnd preyſs.

Signatur AA 1—8 bis LL 6. Bl. 85a unten: (gothisch) Gedrückt zu Nürmberg, durch Johann | vom Berg, Vnd Vlrich Newbor | Letzte Seite ein Holzschnitt und Psalm 89. „Wol dem volck das jauchtzen kan.“ | Die Bll. 26—28, 70, 73, 74 und 77—79 fehlen.

Altus.

Auff vnd ab lauff ich, so ich ſing,
Den jungen Gsellen ich gezim,

*) Die erste Ausgabe der „Küsse“ ist in Utrecht im Jahre 1591 erschienen.

Die bleiben nicht an einer stat,
Also auch mein stim ein art hat.

Signatur aa. 1—8 bis nn 7 und 1 weifses Bl.

Bassus.

Die gröbest stimme ich beger,
Damit ich brumme wie ein Bere,
Denn die tieff ich jm thu halten,
Zu mir gehören die alten.

Signatur A 1—8 bis M 5; auf 5b dieselbe Druckerfirma wie im Discantus, darauf 2 weifse Bll. Das letzte Lied: „Frisch auf in Gottes namen" ist hier mit 6 Strophen zu finden, während sonst der Text, aufser der 1. Strophe nur im Tenor gedruckt ist.

Von grofsem Werth sind aufserdem die Autornamen, die sich hin und wieder bei einzelnen Liedern eingezeichnet finden, und hier lernen wir auch einige Lieder von dem vielgepriesenen und noch so wenig gekannten Johann Bucher oder auch Buchner, wie er im Formschneider 1538h und in dem Ms. auf der Universitäts-Bibliothek in Basel (F. I. 8 in fol., vide M. f. M. VIII, 23 und 24) heifst, kennen. Ferner auch die Abkürzung seines Namens in Jo. Bo., die mir bei Abfassung der oben erwähnten Bibliographie unbekannt war und daher ihn unter „Bo" stellte, mit der Muthmafsung, dass es vielleicht Bodeo sei (siehe S. 419). Diese ungewöhnliche Abkürzung erklärt sich aber dadurch, dass er auch Bocherus geschrieben wurde, wie ich weiter unten anführen werde. Folgende Lieder tragen also einen Autornamen oder weichen von der bekannten Tenorstimme ab.

Nr. 52. Bucherus (im Tenor „Jo. Bo.") Frölich und frey, nicht frech darbei (Tenor: g b c d, c d f e d). Im Finck 1536 Nr. 42 dieselbe Melodie, der Tonsatz ist aber mit J. S. gezeichnet. Einen Vergleich mit den beiden Sätzen habe ich noch nicht gemacht.

Nr. 57. Jo. Bucherus (im Bassus) Ach Gott wem soll ichs klagen.

Nr. 58. Jo. Bucherus (Alt und B.) Verlorner dienst der seindt gar vil (Tenor-Melodie dieselbe wie im Forster 1549i Nr. 73. Autor ist dort G. Forster, ein Vergleich fehlt noch).

Nr. 59. Jo. Bocherus (im Alt, im Disc. und B. Bucherus) Ich weifs nit was er je verhiefs. Dieselbe Tenor-Melodie im Ott 1534 n Nr. 42 und 43, beide von Senfl, Nr. 43 steht auch im Forster 1556 l Nr. 5. Interessant ist die theilweise Uebereinstimmung von Text und Melodie mit Forster 1540 h Nr. 47 „Es ging ein lantz-

knecht über feld." Des Vergleiches und der urwüchsigen Volkspoesie halber theile ich beide Gedichte mit.

Ott 1534 und Forster 1556:

Ich weifs nit was er ir verhiefs,
in aller mafs wie vor,
dass sie den rigel dannen stiefs,
dannoch vil weiter mer,
in aller mafs wie vor.
Heiaho! gut Heinrich, encian, specian,
agermund und rübkraut,
lorkoss *), danzapfen**), achselkolben (?), dittelkolben,***)
und die breiten dockenbletter die waren wohlgetan.
Oho ho ho ho ho ho!
sie wil mir kramen.

Forster 1540:

Es ging ein lantzknecht über feld,
in aller mafs wie vor,
er hat kein beutel noch kein gelt
und dannoch noch vil weiter
in aller mafs wie vor.
Heine, gut Heinrich, specian, encian,
loröl, rubenkraut, tanzapfen, hippenbrem,
ochsenkolben, docken breite bletter,
die sein innen hol,
und die sein innen hol.

Die Melodie des letzteren Liedes theilt Böhme in seinem Altdeutschen Liederbuche mit, Nr. 359 a, doch leider so verstümmelt, dass es besser wäre sie gar nicht zu kennen.

Nr. 67. Ich schwing mein horn ins jamertal. Tenor: Jobst V(om) B(rant), Alt und Bass: Ludwig Senfl. Ott 1544 d bringt unter Nr. 57 denselben Tonsatz und ergiebt sich daraus, dass Senfl der Komponist desselben ist.

Nr. 68. Frisch auf in Gottes namen, bringt Forster 1549 i Nr. 80 unter dem Textanfang: „Wol auf in Gottes namen" von demselben Komponisten Jobst vom Brant. In der späteren Auflage ändert Forster auch den Anfang in „Frisch auf" um.

---

*) auch „lorless"(?). **) Tannzapfen. ***) auch „etelkolben". (?)

Ein unbekanntes Sammelwerk.

Letzthin erhielt ich von Herrn P. Sigismund Keller aus Einsiedeln die Beschreibung eines starken Sammelbandes, bestehend in 8 Stimmbüchern die sich einsam und fast verschollen auf dem Chore der Kirche in Indersdorf (Oberbayern) befanden und aus dem Nachlasse des einstigen Klosters daselbst stammten. Da die Beschreibung der Werke des Sammelbandes aber weder vollständig noch für meine Zwecke genügend war, so wandte ich mich an den dortigen Pfarrer und bat um Einsendung derselben, welches auch umgehend geschah; doch lange konnte ich mich des Besitzes nicht erfreuen, denn die kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München hatte von den Bänden Kunde erhalten, trat mit dem Pfarramt in Unterhandlung und erwarb sie auch käuflich, so dass mir nur einige Tage Zeit blieben. Sie genügten aber um die Werke bibliographisch kennen zu lernen und deren Benützung für spätere Zeit vorzubereiten.

Die Sammlung besteht aus 8 Bänden in hoch 4⁰; leider fehlt der 9. Band, welcher die 2. Bass-Stimme, oder die Nona Vox enthalten muss, dagegen sind Cantus 1, 2. Altus 1, 2. Tenor 1, 2. Bassus 1 und das Organum vollständig vorhanden und wie neu erhalten. Alphabetisch nach den Autoren geordnet besteht der Inhalt aus folgenden Werken:

1. Agazari, Agost. Missae 4, tam organis, quam pleno Choro accomodatae, quarum duae quattuor vocibus, altera 5, postrema vero octo concinuntur. Cum Basso Organum, Opus 17. Ristamp. Ven. 1617 R. Amadinus.

2. Agazari, Ag. Dialogici Concentus senis, octonisque vocibus. Op. 16. Ven. 1616 ibid.

3. Aichinger, Greg. Triplex Liturgiarum Fasciculus e tribus ac diversis optimorum musicorum Modulis concinnatus. Et 4, 5 et 6 voc. Cum Basso cont. seu generali. Augustae Vindel. ap. Joh. Praetorium. 1616.

4. Bartholini, Orindio, Senese: Compieta con le Littanie della B. V. a 8 voc. Con il suo B. c. per l'Org. Ven. Bart. Magni 1613.

5. Belli, Giulio. Missae sacrae quae cum 4, 5, 6 et 8 voc. concinuntur. Cum B. g. pro Org. Ven. ap. Ang. Gardan. & Fratres. 1608.

6. Bianchi, Andr. Motetti, e Messe a 8 voc. Con dui Motetti, a 5, & 1 a dodici. Con il B. c. per l'Org. Lib. I. Ven. app. R. Amadino. 1611.

7. Cruce, Joan. a: Sacrae Cantiones 5 voc. Ven. ap. Jac. Vincent. 1605.

8. Croce, Giov. Motetti a 8 voc. Ven. ap. Giac. Vincenti. 1607.

9. Lambardi, Hieron. Vespertina omnium solemnitatum Psalmodia 6 voc. c. B. org. Ven. 1612, ap. haered. Angeli Gardani.

10. Lappi, Pietro: Missarum 8 voc. lib. I. Ven. ap. Alex. Raverium. 1607.

11. Das 2. Buch Messen, 8 et 9 voc. ebendas. 1608.

12. Leoni, Leo. Sacrarum Cantionum lib. I. octo voc. Cum duplici Partitura Organi. Et in Tabula illarum ordo videtur. Ven. 1613. Ricc. Amadinus.

13. Marsolo, Petrus Maria: Mottecta quinque vocibus concinenda. Op. 7. Ven. ap. Jac. Vincentium. 1608.

14. Massaini, Tib. Motectorum 5 voc. Lib. IV. Ven. ap. R. Amadinum 1599.

15. Massaini, Tiburt. Sacrarum Cantion. 7 voc. Ven. Al. Raverius 1607 (Schletterer's Kat. Nr. 341).

16. Mechi, Joan. Bapt. Motecta 5 et 8 voc. Lib. I. Ven ap. Ang. Gardanum, & Fratres. 1611.

17. Molinaro, Simone. Fatiche spirituali. Lib. I. Ven. ap. Ric. Amadino. 1610. (Siehe Schletterer's Kat. Nr. 155.)

18. Das 2. Buch, welches weiter unten mit seinem Inhalte mitgetheilt werden soll.

19. Negri, Marcantonio: Il primo Libro delli Salmi a 7 voci. Con li Salmi che si Cantano alle Compiete. Con Il Basso Per L'Organo. Op. 3. Ven. 1613. Appr. l'Herede di Angelo Gardano.

20. Nodari, Joan. Paul, Harmonicum Concentum, 5 voc. Ven. 1620 ap. Bart. Magni.

21. Sigismundo d'India: Lib. Sec. Sacror. Concentuum, 3, 4, 5, senisque voc. Ven. Ang. Gardan. & Fratres 1610.

22. Stadelmayr, Joh. Missae 8 voc. Aug. Vind. ap. Joa. Praetorium 1610 (Schletterer Nr. 407).

23. Tresti, Flamin. Messe a 5 voci. Con il B. c. per L'Organo. Lib. I. Ven. Aere Bart. Magni. 1613.

24. Valentini, Joan. Missae concertatae, 4, 6 et 8 voc. Ven. Jac. Vincent. 1617.

25. Viadana, Lud. Completorium Romanum 8 voc. Lib. II. Op. 16. Ven. ibid. 1606.

26. Villani, Gaspar. Psalmi omnes qui per annum ad Vesperas decantari consueverunt, 8 voc. Lib V. Ven. ap. Ang. Gardan. 1611.

27. Villani, Gasp. Missae 5, 8 voc. Lib. VI. Ven. haered. Ang. Gardan. 1612.

28. Canzoni per sonare con ogni sorte di stromenti 4—8 voc. Lib. I. Ven., Ales. Raverii 1608 (Sammelwerk von Instrumentalstücken, siehe Bibliographie d. Musik-Samlwk. 1608 b p. 246)

Das unter Nr. 18 erwähnte 2. Buch der Fatiche spirituali, welches ein bisher unbekanntes Werk war, trägt den Titel:

Tenore | (Versal:) Fatiche | Spiritvali | Di Simone Molinaro | Maestro Di Capella | (Petit:) Del Duomo di Genoua. | Libro Secondo | A Sei Voci | Drz. | (Versal:) In Venetia, | (Petit:) Appreſſo Ricciardo Amadino. 1610.

C. A. T. B. V. VI und Bass cont. Ohne Dedic. Enthält stim. italienische Madrigale mit untergelegten lateinischen Texten. Das 1. Buch schliefst mit Nr. 21 (Nr. = Seite) und das 2. beginnt mit:

22. La bella pargoletta (Lucia sponsa Christi) Andrea Gabrieli.

23. O dolci parolette (O spes miseriarum) A. Gabrieli.

24. All'hor che la felice (Si te benigne Jesus) G. Maria Nanino.

25. Or che la mia bellissima (Attendite qui Dnum.) Leonardo Levanto.

26. Non veggo hoggi il mio Sole (Virgo immaculata) Giov. de Macque.

27. Preso son io (Audite me) G. de Macque.

28. Ardo si ma non t'amo (Amore me) O. Vecchi.

29. Non rumor di tamburi (Congratulamini) Aless. Striggio.

30. Leggiadre Ninfe (Si scires fili) F. de Monte.

31. Il dolce e desiato frutto (Cum ergo tuo fili) F. de Monte.

32. Filli mia bella a dio (Virgo formosa vale) Luca Marenzio.

33. Leggiadre Ninfe (Vos omnes sancti) L. Marenzio.

34. Se per fa la mia vita (O peccator attendo) F. de Monte.

35. Ma se volgete (Sed quod non percipis) F. de Monte.

36. Vita della mia vita (Omnes qui querunt) L. Marenzio.

37. Ninfe cantate meco (Suspiro ad portas) Gio. Battista dall Costena.

38. Donò Cintia à Damone (Que sunt o rex) L. Marenzio.

39. Se bramate ch 'io mora (Sic dilecta o Christe) L. Marenzio.

40. Se à veder voi (Domini inquirentes) L. Marenzio.

42. (41 übersprungen) Sonno diletto e caro (Christe rex virtus) A. Gabrieli.

43. (in 34 verdruckt) Viurò donque lontano (A te longe ne vivam) L. Marenzio.

Am Ende der Index zu beiden Büchern. **Eitner.**

Rechnungslegung

über die Monatshefte für Musikgeschichte für das Jahr 1878.

Einnahme	. . . . . .	949,84 Mk.
Ausgabe	. . . . . .	633,11 Mk.
	Ueberschuss	316,73 Mk.

Specialisirung.

a. **Einnahme.**	Mitgliederbeiträge und Abonnements	724,01 Mk.
	Durch die Trautwein'sche Buch- und Musikhandlung und aus dem Verkauf älterer Jahrgänge	225,83 „
	Summa:	949,84 Mk.
b. **Ausgaben.**	Buchdruck	405,98 Mk.
	für Notenbeilagen und Tafeln . . .	59,00 „
	Papier	98,50 „
	Buchbinder und Feuerversicherung .	6,50 „
	Zinsen 4½ %	31,44 „
	Expedition, Briefe etc.	31,69 „
	Summa:	633,11 „

Von dem Ueberschuss sind 311,35 Mk. zur Tilgung eines Theiles der Schulden von 535,23 Mk. benützt worden, so dass noch eine Schuldenlast von 223,92 Mk. übrig bleibt. Der Rest des obigen Ueberschusses von 5,38. Mk. ist in die Kasse des neuen Jahrganges überführt worden.

Berlin, den 13. October 1879.

Franz Commer. Rob. Eitner.

Mittheilungen.

* Bei der Besprechung von Wasielewski's Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrh. (Berlin 1878) in der Allgemeinen deutschen Musikzeitung (Berlin b. Luckhardt) Nr. 38 dieses Jahrganges, kommt der Recensent, Herr Tappert, auch auf die Uebersetzung der Lautentabulatur zu sprechen und meint, dass man bisher in ganz unzulänglicher Weise verfahren sei, indem man Noten, welche theils als harmoniefüllende, theils als Vorhalte liegen bleiben müssten, unbeachtet gelassen hat. Wie bekannt und man sich auch in den Beilagen zu den Monatsh. Jahrg. 7, die Tänze, S. 100—102 überzeugen kann, sieht eine Uebersetzung eines für Laute geschriebenen Tonsatzes sehr leer und unvollständig aus und macht allerdings den Eindruck, als wenn die weiter gehaltenen Noten fehlten und nach einem oder mehreren Akkorden nur die Durchgangsnoten, Verzierungsnoten und hie und da ein Grundbass verzeichnet sind. Herr Tappert meint nun, dass die betreffenden Töne, welche in der Notation fehlen, auf der Laute nachklingen und als nachklingende Noten bei der Uebersetzung berücksichtigt werden müssen. Die Lautentabulatur verwendet allerdings nur selten eine Pause, schreibt aber wieder genau den Werth jeder Note vor. Was nun das Nachklingen der Töne auf der Laute betrifft, so könnte dies doch immer nur dann von irgend einer Wirkung sein, wenn eine leere Seite angerissen und dieselbe nicht gleich darauf

zum Greifen der folgenden Noten benützt wird. — So viel Wahres in dem Einwurfe des Herrn T. liegt, so müssen wir doch gestehen, dass dem Uebersetzer dann ein großer Spielraum der Willkürlichkeit zufiele und die Treue der Uebersetzung sehr leiden würde. Die von Herrn T. angezogenen „Diletto spirituale Canzonette", edirt von Verovio (1586 h), sind allerdings durch ihre dreifache Mittheilung, nämlich für Gesang, Klavier und Laute, ganz besonders geeignet das Unvollkommene der Lautentabulatur-Notirung zu zeigen und die fehlenden Töne handgreiflich nachzuweisen; dies kann uns aber immer noch nicht überzeugen, dass man nun bei jedem Lautensatz nach Willkür Zusätze machen darf, um ihn schmackhafter zu machen. So viel wird uns Herr T. gewiss zugestehen, dass man zum Lautensatz nur dann seine Zuflucht nimmt, wenn der Originalsatz nicht aufzutreiben ist, oder der Lautensatz — freilich nur in seltenen Fällen — selbst Originalsatz ist. Sind wir aber zum Lautensatze gezwungen, so ziehen wir eine getreue Uebersetzung einer willkürlich ausgeschmückten denn doch vor, besonders da die Ausschmückung und Ausfüllung der Harmonie, — wenn Jemand im Lautensatze mehr als eine historische Quelle suchen sollte — sich Jeder nach seinem subjectiven Belieben jederzeit selbst hinzufügen kann.

* Die Calcographie Musica sacra in Meiland (Via S. Sofia Nr. 1) versendet den Prospekt zu einer neuen Ausgabe der 50 Psalmen von Bened. Marcello. Sie sollen in 5 Lieferungen erscheinen zum Preise von je 12 fr. — Den Marcello'schen Psalmen ergeht es wie manchen Menschen: sie werden mehr verehrt, wie gekannt.

* Liedersammlung für den Gesangunterricht an deutschen Schulen von J. P. Rufsland. 3 Hefte. Berlin, Weidmann. 1879. kl. 8°. Enthalten eine Auswahl älterer Lieder zu 1 bis 4 Stim. Der mehrstimmige Satz ist zum gröfsten Theile vom Herausgeber. Die Auswahl der Lieder zeugt von gutem Geschmack.

* Im Laufe des Januars nächsten Jahres wird der 8. Jahrg., 9. Bd. der Publikation älterer praktischer und theoretischer Musikwerke versendet und enthält das Liederbuch von Erhart Oeglin, Augsburg 1512. Der Subscriptionspreis beträgt 9 Mk. und ist im Laufe des Januars an den Sekretär der Gesellschaft portofrei einzusenden. Der Ladenpreis beträgt 15 Mk.

* Mit diesem Hefte schliefst der 11. Jahrgang der Monatshefte. Buchhändlerisch bestellte Exemplare müssen bei der betreffenden Buchhandlung für 1880 neu bestellt werden. Die Zahlung der Mitglieder der Gesellschaft beträgt für 1880: 6 Mk. und ist dieselbe im Laufe des ersten Vierteljahres an den unterzeichneten Sekretär portofrei zu richten.

Eitner.

* Hierbei 2 Beilagen: 1) Katalog der Musikwerke auf der Univers.-Bibl. in Göttingen, Seite 9—17. 2) Titel und Index zum 11. Jahrg. der Monatshefte.

Verantwortlicher Redakteur Robert Eitner, Berlin S. W. Bernburgerst. 9. I.
Druck von Eduard Mosche in Grofs-Glogau.

Namen- und Sach-Register.

Fehlerverbesserung und Zusätze.

S. 65, Zeile 10 v. u. Die Drucke sowie die folgenden von Sorge befinden sich jetzt auf der kgl. Hof- und Staatsbibl. in München.

S. 186, Z. 9, zun Augustinern, statt zum Aug.

S. 186, Z. 10, Andreae, statt Andrea.

S. 186, Z. 15, v. u. Sömmern, statt Sömmera.

S. 189, Z. 2, in dem letzten, statt in den letzten.

S. 190, Z. 2, den Ct. II. als Melodie an.

S. 190, Z. 3, a gis a h c a a h

S. 190, Nr. 110, Wohlauf mein Herz sei guten Muths.

S. 191, Z. 5, mein Ziel, statt Zeit.

S. 191, Z. 6, dess sich mein Seel, statt dass sich.